FILARETE
1888
v. Oettingen
der Baukunst-
Architekt
Filarete
anxa
84-B
7010

DER BILDHAUER-ARCHITEKT

ANTONIO AVERLINO

GENANNT FILARETE

EINE KUNSTGESCHICHTLICHE STUDIE

VON

DR. WOLFGANG VON OETTINGEN

ALS HABILITATIONSSCHRIFT EINGEREICHT

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT ZU MARBURG

1888.

DER BILDHAUER-ARCHITEKT

ANTONIO AVERLINO

GENANNT FILARETE

EINE KUNSTGESCHICHTLICHE STUDIE

VON

DR. WOLFGANG VON OETTINGEN

ALS HABILITATIONSSCHRIFT EINGEREICHT

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT ZU MARBURG

1888.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/derbildhauerarch00oett

VORWORT.

Das vorliegende Schriftchen ist aus Arbeiten entstanden, welche die Herausgabe von Antonio Averlino Filaretes bisher ungedrucktem „Trattato dell' Architettura" vom Jahre 1464 vorbereiteten. Sie sollten eine Einleitung zu diesem Werke ergeben und über das Leben, sowie über die künstlerische Thätigkeit jenes Mannes Auskunft erteilen. Weil sich jedoch fand, dass der Umfang einer solchen Einleitung das zugebilligte Mass beträchtlich überschreiten würde, falls der vorhandene Stoff in seiner ganzen Ausdehnung wollte vorgetragen werden, so schien eine Abtrennung derselben angezeigt; und es wird also hiermit eine selbständige Studie über Filarete geboten, während die Ausgabe des „Trattato", mit einem durchaus auf ihn selbst beschränkten Apparat versehen, demnächst in der Sammlung der Wiener „Quellenschriften für Kunstgeschichte" erscheinen wird.

Dass Filarete weder ein Künstler noch ein Schriftsteller höheren Ranges war, ist wohl nicht zu leugnen. Aber die Geschichte will und kann ja auch nicht die Gipfel der verschiedenen Kunstepochen beleuchten, ohne deren Umgebungen und Grundlagen zu gleicher Zeit hervortreten zu lassen. Und ein eigentümliches Schicksal hat die beiden künstlerischen Hauptwerke Filaretes, die Bronzethür der S. Peterskirche in Rom und das grosse Spital von Mailand, an so hervorragende Plätze gestellt, dass man schlechterdings

seine Persönlichkeit nicht mit Stillschweigen übergehen darf. So wird er denn auch allerorts in den Handbüchern erwähnt und hat nicht minder in verschiedenen Zeitschriften und in den Monographien über die Bauten der Stadt Mailand teilweise Behandlung erfahren: indessen fehlt bis jetzt eine zusammenfassende Würdigung seines Werkes; und gerade eine solche kann denjenigen, welcher diese Figur aus dem Kreise der Bildhauer-Architekten des 15. Jahrhunderts kennen lernen will, manches Suchen ersparen.

Freilich muss von vornherein gestanden werden, dass die hier gebotene Studie in keinem Sinne eine abschliessende ist. Dass auf den „Trattato" nur so weit eingegangen wird, als es seine Bedeutung für das ins Auge gefasste Thema, d. h. für die Person des Filarete, erlaubt, ist von selbst verständlich; der Ausgabe jener Abhandlung bleibt es vorbehalten, die genaueren Ausführungen dazu zu bringen. Ferner wäre es wohl möglich (wenngleich nicht eben wahrscheinlich), dass in italienischen Archiven sich noch mehr Dokumente über Filarete vorfänden, welche das über sein Leben Bekannte ergänzen könnten; und endlich wird im Anschluss an seine Werke mehr als eine Frage aufgeworfen werden, ohne ihre Erledigung zu erhalten. Denn Antonios Vielseitigkeit bewährte sich auf manchen Gebieten, über welche wohl bereits hin und wieder geschrieben wurde, die jedoch keineswegs in absehbarer Zeit für die allgemeinere Benutzung werden wegsam gemacht sein. Unsere anspruchslose Arbeit will aber nicht bahnbrechend oder grundlegend wirken, sondern wird ihren Zweck erfüllt haben, wenn sie den Freunden des italienischen Quattrocento, dieser Quelle lieblich-strenger, uns Nachgebornen wundersamer Formen, als ein zu weiterer Erforschung desselben anregender Beitrag nicht unwillkommen scheint.

Die bezügliche ältere Litteratur haben wir nicht angeführt, soweit sie von einer neueren verdrängt wurde; letztere ist samt

der gelegentlichen Polemik und den Texten der angezogenen Urkunden, insofern diese minder zugänglichen Quellen entnommen sind, in die Anmerkungen verwiesen worden, um so für manche Punkte die erwünschten Belege zu bieten, ohne den Fortgang der eigentlichen Darstellung zu hemmen.

Noch sei dem Verfasser gestattet, an dieser Stelle denjenigen Gelehrten einen verbindlichen Dank auszusprechen, welche ihm durch ihre freundliche Unterstützung manchen Rat, manche Erleichterung gewährten; insbesondere Herrn Pietro Canetta, Archivdirektor des Ospedale Maggiore in Mailand, welcher ihm mit grosser Bereitwilligkeit die unter seiner Obhut stehenden Schätze zugänglich machte, und Herrn Robert Dohme, der ihm eine vollständige Kopie des „Trattato" aufs freundlichste zur Verfügung stellte.

Marburg a. d. Lahn,
im Oktober 1888.

Der Verfasser.

Über das Leben und die Werke des Antonio Averlino, genannt Filarete, bringt uns unter sämtlichen älteren Schriftstellern allein Vasari[1]) einen Bericht, welcher daher den Ausgangspunkt und Wegweiser für alle weiteren Forschungen in dieser Richtung abgibt. Freilich erhalten wir aus ihm kein abgerundetes Bild von der Existenz jenes Künstlers, doch erfahren wir immerhin folgende orientierende Einzelheiten: Papst Eugen IV. sei bald nach seiner Thronbesteigung auf den Gedanken verfallen, das Beispiel der Florentiner nachzuahmen und eine Prachtthür von Erz zu bestellen, mit welcher er, wie jene ihr Baptisterium schmückten, die Basilica des heil. Petrus ausstatten wollte. Diese Arbeit hätten voreingenommene Ratgeber den minder kunstverständigen Pontifex niemand anders als den jungen Florentiner Bildhauern Antonio Filarete und Simone, Donatos Bruder, anvertrauen lassen; während ihn doch Leute wie Brunellesco und Donatello besser würden bedient haben. Nach zwölf Jahren hätten denn jene Künstler ein leider ganz unglückliches Werk abgeliefert und inzwischen noch Zeit gefunden, einige Grabmäler von Päpsten und Kardinälen für die nämliche Kirche anzufertigen. Darauf habe Francesco Sforza, durch die Arbeiten Filaretes bestochen, letzteren mit sich nach Mailand genommen, damit er dort das Grosse Spital aufführe. Diese Aufgabe sei ausgezeichnet gelöst, und mit gleichem Geschick der Dom in Bergamo von ihm gebaut worden. Als ein Freund des Schreibens habe er damals auch einen Traktat über die Architektur in drei Teilen und 24 Büchern verfasst, um ihn, mit seinem Bildnis versehen und mit vielen Figuren von seiner Hand illustriert, dem Piero Medici im Jahre 1464 zu überreichen; wie er sich denn noch unter den Sammlungen des Herzogs Cosimo befinde. Hier und da enthalte das Buch Gutes: im ganzen sei es

ungeschickt und lächerlich; Antonio habe wenig Urteil bewiesen, als er ein Ding unternahm, von dem er nichts verstand. Kurze Zeit nach jenem Simone sei Filarete mit 69 Jahren in Rom gestorben und in Sta Maria sopra Minerva begraben worden; für welche Kirche er ehedem den berühmten Maler Giovanni Foccora ein Bildnis Eugens IV. habe anfertigen lassen. Schüler von ihm seien zwei Florentiner, Varrone und Niccolo, und Pasquino da Montepulciano gewesen.

Soweit Vasari. Wir können ihm dankbar sein für das, was er gibt, wenn wir ihn auch fast Satz für Satz werden verbessern müssen. Zunächst ist seine Beschreibung der Bronzethür von S. Peter, die er jedenfalls nur aus der Erinnerung abgefasst hat, ziemlich flüchtig; er bemerkt zwar richtig, dass die Apostel Petrus und Paulus mit ihren Martyrien, auch Christus und Maria auf ihr abgebildet sind; sonst aber irrt er; denn die übrigen Darstellungen zeigen nicht Szenen aus dem Leben der letzteren, sondern aus demjenigen Eugens IV. Seine Angabe von Simones Mitarbeiterschaft an der Thür, die er aus einer uns unbekannten Quelle schöpft, darf heute für abgethan gelten; im übrigen jedoch verdankt er das Meiste dem Traktat des Antonio selbst, den er indessen so unaufmerksam benutzt hat, dass er z. B. die Nachrichten vom Dombau in Bergamo und von dem Bildnis Eugens IV. thatsächlich entstellt und das Mailänder Spital nicht so beschreibt, wie es zu seiner Zeit dastand, sondern wie ein nie entsprechend ausgeführter Plan, welcher im Traktat mitgeteilt wird (s. u. Seite 26), es mit Übertreibungen als Projekt schildert.

Es konnte nicht fehlen, dass die Aussagen und Urteile Vasaris von den Künstlerbiographen des 18. und 19. Jahrhunderts, welche Lebensnachrichten über Filarete verbreiteten, grösstenteils ohne Misstrauen benutzt, öfters auch wörtlich wiederholt wurden. Indessen haben manche, vorzüglich die italienischen Gelehrten Lodovico Corio,[2]) Luca Beltrami[3]) und besonders Pietro Canetta[4]) auf Grund weiterer Forschung und ausgedehnter archivalischer Funde dies fragwürdige Material verbessert und bedeutend vermehrt.

Ohne den Anspruch zu erheben, an biographischen Daten etwas wesentlich Neues zu bieten, fasst unsere Darstellung nun-

mehr das in der bisherigen Überlieferung weit Verstreute zusammen und sucht es nach kritischer Sichtung und Sicherung mit weiteren selbständigen Studien zu einem Bilde des Lebens und der künstlerischen Thätigkeit Filaretes zu vereinigen.

Das Geburtsjahr Filaretes wissen wir nicht; wir können aber aus den Daten seiner Hauptthätigkeit und aus seinen Bildnissen mit ziemlicher Gewissheit schliessen, dass es in das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts fällt. Dagegen steht durch zahlreiche Bezeichnungen des Antonio als „Fiorentino" und „de Fiorenza" in Urkunden, Briefen und an seinen Werken fest, dass Florenz seine Heimat ist. Sein Vater hiess Piero, wie die Inschrift an der Thür von S. Peter: „Antonius Petri de Florentia" und eine Bezeichnung Filaretes als: „Antonio di Piero" (Brief der Florentiner Signorie an Ghiaceto, s. u. S. 55) beweisen. „Averlino" (und latinisiert: „Averulinus") ist sein Familienname, der vielleicht auf eine ursprüngliche Abstammung aus dem Orte Veroli (bei Frosinone) hindeutet. „Filarete" ist durchaus als ein schmückendes Beiwort zu verstehen, welches Antonio sich erst spät — zur Zeit der Abfassung seines Traktates — dem humanistischen Geschmacke huldigend, beilegte. Es erscheint in Urkunden nie; vielmehr überhaupt nur ein einziges Mal, und zwar im Traktat, wo es noch dazu in adjektivischer Stellung steht: „Nimm dieses Buch.... a tuo filareto architetto Antonio Averlino fiorentino." Der Gebrauch, den Antonio schlechthin „Filarete" zu nennen, den auch wir, um eine überflüssige Neuerung zu vermeiden, beibehalten, ist auf Vasari zurückzuführen; und durch ihn mögen einige Gelehrte verleitet worden sein, eine Verwandtschaft unseres Künstlers mit der Florentiner Familie de' Filareti zu beweisen.[5]) Allerdings bleiben wir über die Familie Averlino vollkommen ununterrichtet; was zunächst ein Beweis dafür ist, dass sie sich sonst in keiner Beziehung bemerkenswert gezeigt hat. Von Antonio selbst wissen wir auch nicht, ob er verheiratet war und mit wem er im übrigen lebte; wir erfahren nur gelegentlich, dass er sich dauernd, mindestens wiederholt, in dürftigen Umständen befand.

Seine künstlerische Erziehung genoss Antonio jedenfalls in Florenz; er wurde Bildhauer und wahrscheinlich zunächst Bronzearbeiter; aber es ist nicht festzustellen, bei welchem Meister er in die Lehre ging. Auch wird die Angabe Vasaris[6]), er habe dem Ghiberti bei der letzten (östlichen) Thür des Battistero geholfen, durch dessen Aufzeichnungen nicht bestätigt; und die Bildwerke der Thür von S. Peter gestatten so wenig als die übrigen Bronzearbeiten Filaretes einen sicheren Schluss auf eine unmittelbare Ghibertische Überlieferung. Immerhin aber blieb Antonio von dem Einfluss der charaktervollen und lebenskräftigen Florentiner Skulptur seiner Zeit nicht unberührt; wie er denn auch denjenigen Brunellescos und Albertis in der Architektur, welche er in jenen Jahren ohne Zweifel neben seiner eigentlichen Kunst betrieb, empfunden hat. Daher ist er trotz seiner mannigfach hervortretenden Schwankungen im Stil von jeher zu den Florentiner Künstlern gezählt worden und hat es vielleicht diesem Umstande besonders zu danken, dass ausserflorentinische Auftraggeber seine Dienste so eifrig begehrten.

Denn wirklich ist er noch jung genug, da wir ihn bereits in Rom, und mit einer gewiss vielbeneideten Aufgabe betraut finden. Wie im Wetteifer mit dem Florentiner Werke des grossen Ghiberti, sollte er hier die Schwelle der vornehmsten Kirche der Christenheit verzieren. Die Thür von S. Peter wurde, nach einer auf ihr angebrachten Zahl, im Jahre 1445 von ihm vollendet. Ziehen wir nun hiervon die nach Vasaris Versicherung dazu gebrauchten 12 Jahre ab, so erhalten wir als Datum ihres Beginns das Jahr 1433[7]). Ohne für die Richtigkeit gerade dieser Zahl einstehen zu können, müssen wir in anbetracht der Langwierigkeit eines so bedeutenden Werkes doch annehmen, dass Filarete jedenfalls um 1435, mithin kaum viel mehr als 30jährig, an dasselbe ging.

Indessen rechtfertigte der junge Künstler die Erwartungen, welche der Papst oder dessen Berater von ihm hegten: er leistete, was man von ihm verlangte. Trotz aller Wirren und bedenklicher Wendungen des Pontifikats Eugens IV. wurde die Flügelthür eifrig gefördert und stand denn endlich an ihrem Platz, strahlend von

Gold und Schmelz, ein Ruhmeszeugnis für ihren Verfertiger. Fehlen uns auch andere als konventionell lobpreisende Urteile von Zeitgenossen über das Werk, so können wir doch schon aus dem schnell erworbenen Ansehen Filaretes schliessen, dass es damals, wenigstens in Rom, allgemein und entschieden gebilligt wurde; auch lässt der Umstand, dass Antonio jede Gelegenheit ergreift, um sich als Schöpfer der Thür zu bekennen, uns wohl vermuten, dass er sich durch sie kein Ärgernis zugezogen habe.

Vielmehr macht noch der Prete Albertini seine Rompilger auf die „herrliche Erzthür" aufmerksam.[8]) Bald darauf musste freilich der Geschmack der manierierten Hochrenaissance, dessen Verkündiger Vasari so vielfach ist, das altmodische Kunstwerk durchaus abfällig beurteilen: erinnerte es doch in gewissen Beziehungen an die barbarischen Traditionen der Gotiker! Und dass der römische Barockstil des 17. Jahrhunderts sich damit befreundet hätte, kann man durch die Thatsache, dass Paul V. die um einiges vergrösserte Thür der Pforte der neuen Peterskirche einfügte, schlechterdings nicht beweisen: die Rücksicht auf die Verherrlichung Eugens IV. mag den Papst dazu bewogen haben, oder dieselbe Pietät, welche die Navicella des Giotto aus der Vorhalle der alten Basilica in diejenige der wiedererstandenen hinüberrettete. Im Gegenteil; die uns überkommenen Beurteilungen der Thür von dem 17. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts verraten kein Verständnis ihrer künstlerischen und historischen Bedeutung; ja sie gipfeln gelegentlich in der Klage, dass dieses Werk, aus manchen Gründen der Vernichtung wert, den Fall der ersten Kirche überlebt habe.[9]) Selbst Winckelmann[10]) hat kein anerkennendes Wort für sie, als er einmal ihre Ornamentik als Beispiel unpassender Verzierung anführt.

Es bleibt der sachlicheren Kunstforschung unserer Tage und der unbefangenen Erkenntnis fremdartiger Erscheinungen vorbehalten, die Arbeit des Filarete wieder zu würdigen. Freilich fehlt bis jetzt ein wissenschaftlicher Massstab, mit dessen Hilfe man sie zu den übrigen römischen Bildwerken jener Zeit in das rechte Verhältnis setzen könnte: denn die Geschichte der römischen Skulptur harrt immer noch ihres Schreibers; aber auch für sich allein betrachtet, bietet die Thür mehr als einen wichtigen Gesichtspunkt.

Zunächst ist es die Technik, die unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Mittelalterliche Arbeit findet sich hier wie mit voller Gleichberechtigung neben der damals neuesten angebracht. Während die grossen Einzelfiguren in den Hauptfeldern der Thür, wohl um stärkere Rundungen zu vermeiden, ein noch ziemlich flaches Relief zeigen, beobachten wir an den kleinen Darstellungen den vollzogenen Übergang zu weiter vom Hintergrund abgelösten Gestalten, wie ihn Ghiberti in gewagter Weise angegeben hatte; ebenso in den Windungen des die Thürflügel einfassenden Rankenwerks eine kräftigere Erhöhung, als sie bei den Bronzearbeiten des Trecento vorkommt. Zweitens hat Filarete, sei es auf Vorschrift des Bestellers, sei es aus eigenem Antriebe, die Wirkung der übrigens vergoldeten[11]) Bronze durch eine Anwendung von Schmelzfarben, die dem Gebrauch der Renaissancekünstler bei Werken in so grossem Massstabe widerspricht, zu steigern unternommen. An den Gewändern der Figuren, besonders an deren Säumen, ferner an den Heiligenscheinen und an den Hintergründen, sehen wir noch beträchtliche Überreste von blauem, rotem und weissem Email, das in vertieftem Felde (champlevé) aufgetragen ist. Stellen wir uns die Gesamtwirkung dieser Elemente vor, so dürfen wir der Thür in ihrem ursprünglichen Zustande dasselbe erhaben-festliche Ansehn zuschreiben, welches wir etwa an gotischen Altarwerken mit reichem Goldgrunde bewundern.

Auch an gewissen stilistischen Eigenheiten der Thür fällt uns das entschiedene Gepräge einer Übergangszeit, d. h. ein Mangel an Konsequenz in den Formen, auf. Bei dreien der Hauptfelder bildet ein straffgespannter Teppich, der an einigen Haltern in Form von Engelsköpfchen, nebst einer angehängten Guirlande, befestigt ist, den Hintergrund für die dargestellte Figur; seine Ränder sind mit Fransen und arabischen Schriftzeichen auf das Sorgfältigste ausgearbeitet; und in seinem Spiegel ist der Anschluss an eine textile Vorlage bis zur Einfügung des in arabischen Dekorationen so häufig erscheinenden Devisenschildes (das hier freilich statt der schrägen Inschrift den Balken des Condulmerschen Wappens zeigt) durchgeführt. Dies alles erinnert entschieden an die alte Behandlung des Hintergrundes: das vierte Hauptrelief dagegen gibt der

Figur, einer thronenden Maria, eine künstlich perspektivische Nische mit antiken Elementen zum Hintergrunde; und von dem Teppich hinter derselben sind nur der obere Rand und die Fransen zu sehen. Der Faltenwurf der grossen Gestalten ist ein in altertümlicher Weise überschwänglich weitläufiger; und dazu ebenso flach als kleinlich; wobei doch andrerseits einzelne Motive der Gewänder antiken Vorbildern, z. B. die unten zusammengebundenen faltigen Hosen der Apostel etwa Barbarenstatuen, entnommen sind. Während bei einigen Reliefs ein senkrechter Strich die Tafel für verschiedene Vorgänge einteilt, sehen wir bei andern die Handlung in mehrfachen Stadien sich ohne äussere Trennung abspielen: ein Gebrauch, der freilich noch bis gegen das 16. Jahrhundert in allgemeiner Geltung blieb. Eine geschickte Behandlung der Perspektive, welche an Ghibertis Grundsätze erinnert, steht gleich neben einem Beispiel von vollkommener Nichtachtung derselben: die im Hintergrunde zur Enthauptung Pauli knieende Plautilla ist ganz richtig verkleinert; während bei der Kreuzigung Petri einige Figuren die willkürlichsten Verhältnisse zu einander aufweisen.

Endlich bietet die Auswahl der darzustellenden Gegenstände, besonders bei der Ornamentik, wo der Künstler freien Spielraum für seinen Geschmack fand, eine seltsame Zusammensetzung religiöser und weltlicher, christlicher und heidnischer Dinge. Die Thür[12]) wurde zu Ehren der Heiligen Petrus und Paulus gestiftet; es war daher notwendig, auf jedem Flügel je einem dieser beiden den Ehrenplatz, nämlich das Mittelfeld, einzuräumen, wo wir sie denn auch aufrecht stehend erblicken, und nach alter Sitte dem Martyrium des Betreffenden den Raum unter ihm selber anzuweisen. Unten links also ist die Verurteilung und Enthauptung Pauli angebracht; mit seiner Erscheinung vor Plautilla, welcher er den geliehenen Schleier zurückgibt, und einem Löwen, welcher ein Lamm zerreisst, im Hintergrunde; rechts die Verurteilung und Kreuzigung Petri am Tiber, mit einem Beiwerk von verschiedenen Raubtieren; auch eines Hundes, der vom Aas eines Pferdes frisst, und eines zusammenstürzenden Reiters, wofür die Legende die Erklärung gibt. Im Vordergrund ist der Ort als die Stadt Rom charakterisiert: von Schilden umgeben, sitzt die gerüstete Roma, ein Idol

auf der Hand, an der Pyramide des Cestius; das rekonstruierte Grabmal des Hadrian, der ruminalische Feigenbaum (oder die Terebinthe S. Peters) und eine zweite Pyramide vervollständigen die Kennzeichnung. Der thronende Christus, segnend und mit offenem Buch, nimmt dann auf dem linken Flügel über S. Paulus, die ebenfalls thronende, mit gekreuzten Armen gegen Christus gewendete Maria über S. Petrus auf dem rechten Flügel die oberste Stelle ein. Im übrigen aber ist die Thür ganz dem Ruhme Eugens und der Verherrlichung römischen Altertums und antiker Mythologie gewidmet. Zunächst, wie neben dem Schwert und Buch tragenden S. Paulus ein Gefäss mit Lilien und der Taube (vas electionis) steht, befindet sich neben S. Petrus der Papst selbst, welcher, unbequem knieend, von dem himmlischen Patrone die Schlüssel empfängt. Sodann sind die vier niedrigen und breiten Räume zwischen jenen drei Paaren grosser Reliefs, in denen man ein weiteres Gespinst des alle Tafeln einrahmenden Rankenwerkes erwartet, mit vier kleinen Reliefs ausgefüllt, welche sich auf zwei wichtige Ereignisse unter der Regierung Eugens, die Aufhebung des orientalischen Schismas und die Kaiserkrönung Sigismunds, beziehen. Die Tafel links oben zeigt den byzantinischen Kaiser, Johannes VI. Paläologus, aus seiner Residenz hervortretend, das Meer durchmessend, in Italien landend, endlich vom Papst empfangen; diejenige rechts eine Sitzung des Konzils von Florenz, den Abzug des Kaisers und seine Einschiffung zur Rückkehr nach Byzanz. Als Fortsetzung dazu sehen wir rechts unten den Abt Andreas mit einer Abordnung orientalischer und ägyptischer Schismatiker in Rom einziehen; und daneben, wie er die festgestellte Glaubensregel vom Papste in Florenz empfängt. Das letzte Relief endlich, das sich also links unten befindet, schildert die Krönung Sigismunds und seinen Ritt mit dem Papste durch Rom nach dem Lateran, wo ihn ein Reiter, vermutlich ein Caporione, oder der Capitano der Stadt, mit seinem Gefolge erwartet. Und damit über Personen wie Vorgänge kein Zweifel walte, ist der Papst unter seinem grossen Bildnis als „EVGENIVS · IIII · VENETVS“, und zweimal auf dem Krönungsrelief ebenfalls mit seinem Namen, ferner der Ort des Konzils als „FLORENTIA“, derjenige des Einzugs der Gesandten als

„ROMA", die Krönung als „INCORONATIO · IMP · SVGISMVNDI · " bezeichnet, während ein Distichon:

„SVNT · HAEC · EVGENII · MONUMENTA ·
ILLVSTRIA · QVARTI ·
„EXCELSI · HAEC · ANIMI · SVNT · MONV-
MENTA · SVI · "

unter dem Relief von S. Petrus, wie auch ein anderes:

„VT · GRAECI · ARMENI · AETHIOPES ·
HIC · ASPICE · VT · IPSA ·
„ROMANAM · AMPLEXA · EST · GENS ·
IACOBINA · FIDEM · "

unter demjenigen von S. Paulus, die historische Bedeutung des Werkes ausdrücklich hervorhebt.[13]) Es ist, als habe der Papst das Beispiel zu einer Vanitas schaffen sollen, da er die Verewigung von Ereignissen befahl, welche für die Weltgeschichte ebenso unmassgeblich bleiben sollten, als sie anspruchsvoll in Szene gesetzt worden waren. — Um so unvergänglicher ist das Leben, das sich auf dem übrigen Raume der Thür abspielt. Mitten auf dem unteren Rande jedes Flügels entspringen aus einem Akanthusstock je zwei Ranken, wellenförmig bewegte Stäbe mit aufgelegten Akanthusblättern, Blattansätzen, Spiralen und regelmässig nach rechts wie nach links sich abzweigenden Voluten; sie steigen an den Langseiten empor und laufen am oberen Rande jedes Flügels in je ein Puttenpaar aus, von denen das linke das Wappen der Condulmer, das rechte dasjenige der Kirche hält. Die Hauptmotive der Ranken sind sichtlich der Antike[14]) entlehnt. Ihre Voluten endigen entweder in Blüten oder sie umschliessen runde Plaquetten mit Profilköpfen; gelegentlich auch andere Figuren. Die Köpfe stellen meist römische Kaiser vor; doch finden sich unter ihnen auch einige liebliche Mädchengesichter und mehrere Männer in der Kopftracht der Renaissance; einer dieser letzteren ist nach der Ähnlichkeit mit beglaubigten Bildnissen als Filarete selbst anzusprechen (links; in der sechsten Volute von oben)[15]); die anderen können wir ohne Willkür nicht bestimmen. — Wo nun der Grund zwischen den Windungen der Ranken noch frei war, wurde er mit den zierlichsten Bildwerken aller Art bedeckt. Von phantastischem,

dekorativem Getier, von schlüpfenden, pickenden, sich wiegenden Vögeln, werden wir zu Szenen aus der aesopischen Fabel geführt; Satyridylle, Gruppen von Hirten, von Nymphen und Göttern schliessen sich an; wir sehen die Thaten des Herkules, die Abenteuer der Leda, der Europa, des Ganymed und weitere Geschichten aus den Metamorphosen des Ovid und aus der griechischen Heldensage; vom Argonautenzuge, von Phrixus und Helle, von Hero und Leander. Nicht minder endlich sind die grossen Ereignisse römischer Vorzeit berücksichtigt: die Wölfin säugt ihre Pflegesöhne, die Sabinerinnen werden geraubt, Horatier und Curiatier messen sich, Cloelia durchschwimmt den Tiber, Cocles verteidigt die Brücke, die Gänse retten das Kapitol. Es würde zu weit führen, den ganzen Reichtum dieser Erfindungen aufzuzählen: aus dem davon Mitgeteilten dürfte erhellen, dass von Christentum hier nichts zu spüren ist, dass vielmehr die ganze Harmlosigkeit der Renaissance gegenüber dem antiken Heidenwesen bereits in voller Heiterkeit ihr Spiel treibt. Auffallend ist dabei, dass diese Richtung schon jetzt, zu den Zeiten Eugens IV., im Vatikan ebenso kräftig Wurzeln geschlagen hat wie unter den Künstlern und Humanisten. Denn wenn auch jene Plaquetten und Füllstücke, vermutlich ein Vorrat an Capricci aus der Werkstatt Filaretes, nicht nach einem vorher entworfenen Plane, sondern willkürlich über die Thür verteilt wurden, so hätte der Künstler sie doch nicht ohne wenigstens nachträgliche Billigung der Kurie an die Öffentlichkeit bringen können.

Wenn es gestattet ist, einem vorgreifenden Urteile an dieser Stelle Ausdruck zu geben, so möchten wir die fast durchweg verdammenden Richtersprüche über diese Thür dahin bestimmen, dass allerdings die grossen Einzelfiguren durch Unbeholfenheit und Mangel an Ausdruck hinter den damaligen Florentiner Leistungen der Art weit zurückstehen (man denke z. B. an Donatellos Grabtafel des Acciajuoli in der Certosa); dass dagegen alles Ornamentale und die meisten der kleineren Darstellungen, bei deren Behandlung Filarete seiner Fähigkeit offenbar nicht zuviel zuzumuten hatte, geschickt, anmutig und natürlich, wie sie sind, ihrem Schöpfer auch bei einem Vergleiche mit Florentiner Arbeiten alle Ehre machen. Und gerade

das Unharmonische, welches nach unserer Auseinandersetzung allenthalben am Werke hervortritt, verleiht diesem eine eigentümliche Energie: Filarete kämpft gegen die Gewohnheiten einer veralteten Überlieferung, in welcher er selbst noch befangen ist, während er andrerseits die neuen Formen schon weit genug beherrscht, um an ihnen einem bestimmten Ziele nachzustreben und in ihnen seine Gedanken auszubilden.

Allem, was wir über die Thür sagten, liegt die Anschauung zu Grunde, dass Filarete, und er allein, ihr Meister sei; und dass also auch die angegebenen Widersprüche in Technik und Stil ihm selbst zur Last fallen. Diese Annahme ist freilich nicht unbestritten, da Vasari jenen angeblichen Bruder des Donatello, den Simone, dem Filarete zum Mitarbeiter giebt; indessen ist diese seine Behauptung, wie bereits erwähnt, vermutlich eine irrige.[16]) Zwar erhalten wir aus dem vatikanischen Archive über diese Frage keinerlei Aufschluss[17]), da die Zahlungen für die Erzthür sich daselbst nicht mehr finden; aber Simone ist eine für uns noch so wenig bestimmte Persönlichkeit, dass wir schwerlich auf Vasaris Autorität hin ein bedeutendes Werk ihm zuschreiben werden, welches nicht von ihm bezeichnet und sonst durch nichts als das seinige bezeugt ist. Denn hier spricht gegen seine Beteiligung an dieser Arbeit mit der grössten Wahrscheinlichkeit der Umstand, dass zahlreiche Inschriften der Thür den Filarete als ihren Verfertiger nennen, dem Simone jedoch nicht eine einzige gewidmet ist.[18]) Das unverkennbare Bildnis Filaretes — der bartlose Profilkopf etwa eines Vierzigers mit kurzgeschorenem Haar, langer Nase und eckigem Kinn — ist ausser an der oben erwähnten Volute noch unter der Enthauptung Pauli angebracht, nämlich in einem von Genien gehaltenen Medaillon mit der Umschrift: „ANTONIVS · PETRI · DE · FLORENTIA · FECIT · MCCCCXLV." Das Gegenstück dazu unter der Kreuzigung Petri, wo bei wirklichem Anspruch auf Mitarbeiterschaft Simone seinen Platz haben müsste, nennt wiederum den Filarete. Auf einer runden Plaquette steht dort: „OPVS ANTONII". Über der Enthauptung Pauli, auf dem oberen Rahmen des Reliefs, lesen wir zwischen den vier Florentiner Wappenschilden abermals: „OPVS · ANTONII · DE · FLORENTIA"[19]); an gleicher Stelle über der

Kreuzigung Petri endlich noch einmal neben unklaren Buchstaben (die Tosi auf seiner Zeichnung ohne Wahrscheinlichkeit als „S · PETRVS“ wiedergibt): „FLORENTIE“.

Und als ob alle diese Zeugnisse seiner Urheberschaft ihm noch nicht genügten, hat Filarete ganz unten auf der Rückseite des linken Thürflügels ein kleines Relief angebracht, das sieben Männer darstellt, wie sie, einander bei den Händen fassend, einen fröhlichen Reigen tanzen, während links von dieser Gruppe ein Mann auf einem Esel hält, einen Krug erhebend und einen Weinschlauch neben sich am Sattel, und rechts ein Dromedar mit einem Flötenspieler auf dem Rücken steht[20]. Diese beiden Reiter stellen nun nicht etwa Filarete und Simone vor, sondern das redselige Relief lässt uns wissen, die Tanzenden seien: „ANTONIVS · ET · DISCIPVLI · MEI“. Ersterer, den Zirkel in der Hand (auch einige der übrigen halten ähnliche Instrumente), führt rechts den Reigen an; er ist wiederum porträtähnlich dargestellt, und aus seinem Munde gehen die Worte: „CETERIS · OPERE · PRETIVM · FASTVS · [FV]MVS · VE · MIHI · HILARITAS“. Die Schüler oder Gehilfen aber heissen: „ANGNIOLVS · IACOBVS · IANNELLVS · PASSQVINVS · IOHANNES · VARRVS · FLORENTIE“. Unter dem Dromedar steht: „DROMENDARIVS“, neben dem Kopf seines Reiters „PIO · VI.“, was ebenso unerklärlich ist wie das „APO · CI.“ unter dem Esel gegenüber[21]. Da Simone also auch hier nicht erscheint, so ist an ein Zusammenwirken seiner Person mit Filarete bei dieser Gelegenheit wohl nicht zu denken; es sei denn in einer ganz untergeordneten Stellung. Dass der Anteil der benannten sechs Schüler den Charakter der Arbeit nicht beeinflusste, darf ebenfalls als sicher gelten: der Meister wird den Gesellen, deren Werk er zu vertreten hatte, schwerlich andere Freiheiten daran gestattet haben, als etwa im Bezug auf einzelne Verzierungen, unter denen wir thatsächlich ziemlich ungleich geratene antreffen.

Am 23. Juni, oder nach anderen Quellen am 14. August, des Jahres 1445[22] wurde die Thür an ihre Stelle gebracht. Sie mass fast genau 6 : 3½ Meter; als Papst Paul V. sie im Jahre 1620 versetzte, musste er ihr oben und unten zwei breite Streifen anfügen, die er zur Anbringung seines Namens und Wappens benutzte.

Nach Vollendung eines solchen Werkes kann es Filarete in Rom an Arbeit nicht gefehlt haben; obgleich Vasaris weitere Angabe, er habe mit Simone einige Papstgrabmäler verfertigt, wohl eine starke Übertreibung enthält. Das einzige Papstdenkmal, um welches es sich in jener Zeit handeln konnte, dasjenige für Martin V., schreibt er selbst dem Simone allein zu.

Von anderer Seite ist hierzu eine Mitarbeiterschaft Filaretes behauptet, aber nicht bewiesen worden.[23]) Leider wissen wir nur von zweien seiner Werke dieser Periode etwas Bestimmtes: von dem kleinen Reiterbilde in Bronze und Email, welches nach der antiken Statue Marc Aurels auf dem Platze des Kapitols angefertigt ist; und von dem Grabmal des Kardinals von Portugal, das sich noch heute im rechten Seitenschiff der Kirche S. Giovanni in Laterano befindet.

Jene Bronzestatuette führte Filarete, laut einer auf der Fussplatte angebrachten Inschrift, während der Jahre aus, in denen er die Thür von S. Peter arbeitete. Vermutlich blieb sie zunächst in seinem eigenen Besitz; denn jene nämliche Inschrift meldet uns, er habe das Werk im Jahre 1465, also etwa 20 Jahre nach seiner Vollendung, dem Piero Medici geschenkt. Später gelangte es auf uns unbekannten Wegen nach Dresden, wo es noch in der Königl. Antikensammlung (Saal 11, Nr. 37) aufbewahrt wird.

Das zierliche Kunstwerk misst in der Höhe 49,2 cm, während die Länge der Fussplatte mit den vier tragenden Muscheln 37,5 cm beträgt. Bis auf eine Verstümmelung des linken Hinterbeins des Pferdes ist es gut erhalten. Unter dem erhobenen rechten Vorderfuss ist am Boden ein antiker Helm mit grossem Kamme angebracht, auf welchem Männer und der Raub einer Frau durch einen Centauren zu sehen sind. Im übrigen werden die Formen und die Bewegung des Originals soweit wiedergegeben, als es der kleine Massstab erlaubt und es der Auffassung des 15. Jahrhunderts möglich ist. Auffallend und selbständig erscheint dabei eine leichte Anwendung von Email: das Riemenzeug des Pferdes ist tief ausgehoben und mit Kupferstreifen eingelegt, welche Ornamente in Emailmalerei enthalten. Besonders bemerkenswert tritt ein Puttenköpfchen an dem Knopfe mitten am Brustriemen hervor; es wird durch eine Zeichnung von Goldlinien auf dunkelblauem, durchsich-

tigem Emailgrund gebildet; und seine Technik beweist, dass Filarete die Mittel der Emailmalerei in höherem Grade beherrschte, als man einem Künstler der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzutrauen geneigt ist. Wir erinnern uns hierbei der gleichzeitigen, weitgehenden Anwendung des freilich gröberen Emails an Filaretes Petersthür; und werden ihn selbst im Traktat von ähnlichen Arbeiten, auch in bunten Gläsern, reden hören; so dass wir schliessen können, er habe diese seltene Kunst mit besonderer Neigung getrieben. Die Inschrift auf der Fussplatte der Statuette, von welcher drei Zeilenanfänge durch einen Pferdehuf der erst nachträglich aufgesetzten Statuette bedeckt werden (wir haben sie zu ergänzen gesucht und unsere Hypothesen durch Klammern bezeichnet) lautet folgendermassen: „ANTONIVS · AVERLINVS · ARCHITECTVS · „HANC · VT · VVLGO · FERTVR · COMMODI · ANTONINI · AV- „GVSTI · AENEAM · STATVAM · SIMVLQVE · EQVM · IPSVM · „EFFINXIT · IN · EADEM · STATVA · QVAE · NVNC · SERVA- „TVR · APVD · S · IOHANNEM · LATERANVM · QVO · TENPO- „RE · IVSSV · EVGENII · QVARTI · FABRICATVS · EST · RO- „MAE · AENEAS · [VALVAS] · TEMPLI · S · PETRI · [APOST·] „QVAE · QVIDEM · [OPERA] · IPSA · DONO · DAT · PETRO · „MEDICI · VIRO · INNOCENTISSIMO · OPTIMOQVE · CIVI · AN- „NO · A · NATALI · CHRISTIANO · MCCCCLXV".[24])

Minder günstig als das Schicksal dieses kleinen Werkes gestaltete sich dasjenige des erwähnten Grabmals im Lateran. Wir sehen es nur in ganz zerstückter Form. Eine barocke Architektur, die vermutlich dem Umbau der Kirche durch Borromini entstammt, dient den einzelnen, etwa meterhohen Marmorfiguren Filaretes als Standpunkt und Verbindung. Die flach ausgestreckte Gestalt des Prälaten ruht in einer Nische, an deren Rückwand die Kardinaltugenden Fides, Spes und Caritas angebracht sind. Rechts und links von der Nische stehen die aufeinander bezogenen Figuren der Maria und eines flügellosen Verkündigungsengels; und oben auf dem Gesimse ist ein ebenfalls flügelloser S. Michael mit der Waage, sowie die Fortitudo aufgestellt; letztere als gerüsteter Mann, der eine Säule hält, aufgefasst. Zwei schwebende Genien zeigen auf einem trapezförmigen Schilde[25]) folgende Inschrift: „SEPVL-

„CRVM · DOMINI · ANTONII · CARDINALIS · PORTVGALENSIS · „QVI · OBIIT · ROME · DIE · XI · MENSIS · IVLII · ANNO · A · NATI- „VITATE · DOMINI · M°CCCC°XLVII° · CVIVS · ANIMA · IN · PACE · „REQVIESCAT · AMEN." Endlich erinnert ein Wappen mit fünf Schlüsseln an den Namen des Kardinals „de Clavibus". Wir wissen nicht, ob Filarete dieses Grabmal seinerzeit selbst mit einer passenden Architektur versehen, und ob er es überhaupt vollendet hat. Zweierlei steht fest: dass die Figuren, mit eckigen Bewegungen, hässlichen, steifen Gewandfalten und ausdruckslosen Köpfen entworfen, auch ziemlich roh und unvollkommen ausgeführt sind; und dass Filarete durch eine Katastrophe in seiner Arbeit unterbrochen wurde.[26])

Am 23. Februar 1447 war nämlich Eugen IV. gestorben, und schon am 6. März desselben Jahres hatte Nicolaus V. den päpstlichen Thron bestiegen. Ein neues grossartiges Leben hatte für die römische Künstler- und Gelehrtenwelt begonnen; andere Talente, andere Geister, als Eugen zu verwenden pflegte, wurden von seinem Nachfolger auf dem Stuhle Petri zur Ausführung weitgreifender Pläne herangezogen. Es ist sehr möglich, dass Filarete bei dieser Umwälzung einen Gönner verlor und keinen anderen dafür gewann: jedenfalls dauerte es nicht lange, dass eine Verleumdung sich wirksam gegen ihn erhob. Man klagte ihn an, er habe das Haupt Johannes des Täufers, jene kostbar gefasste Reliquie, aus dem Lateran entwenden wollen; und der Papst verbannte ihn aus Rom, obgleich ihm eine Schuld nicht konnte nachgewiesen werden. Die Signorie von Florenz, wohin Filarete sich wahrscheinlich flüchtete, musste für ihn bitten[27]); aber wir erfahren nicht, ob ihm eine Rückkehr nach Rom auf kurze oder längere Zeit gestattet wurde.[28]) Vielmehr bleiben wir über seine nächsten Lebensjahre ganz im Unklaren. Möglicherweise fallen in diesen Zeitraum verschiedene Reisen, wie wir denn aus verstreuten Bemerkungen im Traktat entnehmen, dass er einen Teil der Romagna kannte, dass er in Todi und in Rimini gewesen ist; auch einen längeren Aufenthalt in Venedig gehabt hat, wo seine Freundschaft mit dem Mosaikkünstler Angelo da

Murano und dessen Sohne Marino ihm wohl nähere Kunde von jener selten gewordenen Technik verschaffte; dass er endlich einmal für einen kunstsinnigen Fürsten — es wird der Marchese von Mantua gemeint sein — Modelle zu Oratorien (hedificetti per devotione) im „neuen Geschmack" anfertigte; indessen mag er ebensowohl damals in Florenz geblieben sein. Nach Vasari wäre er von Francesco Sforza, als dieser Gonfaloniere der Kirche war, gleich von Rom nach Mailand mitgenommen worden: dies würde jedoch in die Jahre zwischen 1434 und 1442 fallen, in denen, wegen der Arbeit an der Bronzethür, nur eine kurze Entfernung Filaretes von Rom denkbar ist. Das Wahrscheinlichste bleibt, er habe sich erst im Jahre 1451 nach Mailand begeben, nachdem daselbst die seit dem August 1447 dauernden Unruhen der ambrosianischen Republik dem Frieden der herzoglichen Regierung Sforzas bereits gewichen waren. Denn wir besitzen einen Brief[29] Filaretes an Piero Medici, datiert aus Mailand vom 20. Dezember 1451, in welchem er jenem als seinem Gönner über die ihm aufgetragenen Arbeiten am Mailänder Kastellbau Mitteilung macht, ihm durch einen gewissen Antonio einige Gläser übersendet und sich für seine Emfehlungen bedankt, die ihm bei Sforza so grosse Gunst eingebracht hätten, dass der Herzog ihn schon zum Dombaumeister habe machen wollen. Allerdings erscheint er in den auf die Bauten bezüglichen Dokumenten erst mit dem Februar 1452.

In Mailand hatte Francesco Sforza gleich nach seinem Regierungsantritt eine energische Thätigkeit zu entfalten begonnen, um den durch seine Vorgänger vernachlässigten Staat im Innern von neuem zu festigen. Während er aber nach allen Seiten hin gemeinnützige Werke plante, vorbereitete und ausführte, durfte er nicht versäumen, seiner Tyrannis durch eine sichere Citadelle denjenigen Rückhalt zu verleihen, dessen sie gegenüber einem kaum gewonnenen und schwerlich ganz ergebenen Volke nicht entraten konnte. Die Visconti hatten schon längst ihren alten, von Matteo I. gegründeten, von Galeazzo II. ausgebauten Familienpalast neben dem Dome mit einer Residenz im Kastell vor Porta Giovia vertauscht, um von dort aus die Stadt besser zu beherrschen, zugleich aber den Weg hinaus sich jederzeit offen zu halten. In diesem uneinnehm-

baren Schlosse hatte Filippo Maria seine einsamen Tage geendet; und nach seinem Tode war die Republik sofort darangegangen, die verhasste Zwingburg, als eine willkommene Handhabe jeder Despotie, für ewige Zeiten zu zerstören. Es war keine geringe Arbeit, die trotzigen Türme und Mauern zu brechen; auch wusste man eine Zeitlang das gewonnene Material nirgends unterzubringen: so stand denn noch ein Teil der Anlage, und zwar die ziemlich unversehrte fürstliche Wohnung, als Sforzas[30]) Auftreten diesen Dingen ein Ende machte. Er beschloss alsbald die Wiederherstellung des Kastells, und wusste dieselbe dank einem Hinweis auf die Verschönerung der Stadt und ihre Sicherheit gegen auswärtige Feinde dem Volke so wünschenswert zu machen, dass sein Unternehmen trotz des Widerspruchs einiger Weitsichtiger keine Verstimmung hervorrief. Allerdings hatte er sich durch seine Argumentation die Verpflichtung auferlegt, das neue Kastell nun auch in der That stattlich zu verzieren: diese Aufgabe war es, die er dem vor kurzem eingetroffenen Filarete, im Verein mit einheimischen Künstlern, zuerteilte.

Es galt zunächst, einer Kurtine von 6 braccia[31]) Dicke und 260 br. Länge, die zwischen zwei runden Ecktürmen gerade gegen die Stadt gerichtet war, ausserdem noch in ihrer Mitte einen hohen Thorturm und vor diesem, im Graben, einen Ravelin für die Zugbrücke[32]) (battiponte) besass, durch eine heitere Dekoration das Ansehen zu benehmen, als bedrohe sie, anstatt etwaiger Feinde, weiter niemand als die Bürger von Mailand selbst. Während Jacopo da Cortona und der Ingenieur Pietro da Cernusculo die Leitung des eigentlichen Baues betrieben, hatte Filarete für dessen Dekoration zu sorgen. Er wählte mit richtigem Takte die in der Lombardei heimische Terracotta-Verzierung und begann am Thorturm, welcher zuerst in Angriff genommen war, unterhalb des Wulstes, der den Anlauf von dem senkrechten Teil des Turmes trennt (redondone), die Täfelchen seiner reichen Bekleidung zu befestigen. Auch liess er von dem Architekten weiter oben am Turme, über dem dort prangenden herzoglichen Wappen, ringsum

einen Raum von 3 br. Höhe zu 1 br. Tiefe aussparen, um daselbst einen Terracotta-Fries mit Säulchen, Guirlanden und Stierschädeln anzubringen. Die Zinnen des Turmes, sowie den Redondone gedachte er aus Marmor herzustellen und auf das prächtigste auszuarbeiten.

Indessen sollte er an diesem Werk mehr als eine Enttäuschung erleben. Die Architekten, vor allen jener Jacopo da Cortona, welcher dem Herzog regelmässige Berichte über den Fortschritt des Baues abzustatten pflegte, legten ihm als einem Fremden, der sich noch dazu als Bildhauer nicht wenig über die Maurermeister erhaben dünkte (s. u. S. 57), verschiedene Schwierigkeiten in den Weg. Zunächst beklagte sich Jacopo[33]), Magister Antonio de Fiorentia habe den Bau gehemmt, da er seine Terracotten nicht rechtzeitig liefere; überdies seien dergleichen Arbeiten sehr teuer und würden auch durch Frost und sonstiges Unwetter ohne Zweifel leiden; wolle der Herzog sie abbestellen, so würde der ausgesparte Fleck in einem Tage vermauert sein, die Wand aber alsdann schön und fest aussehn. Die Entscheidung des Herzogs auf diese Insinuation, welche zum teil böswillig war — denn man verstand in Mailand sehr gut, Terracotten wettersicher anzubringen — ist uns nicht erhalten. Jedenfalls verlor Filarete durch solche Häkeleien nicht die Gunst Francescos, denn dieser kommt ihm bald nachher bei einer anderen Gelegenheit zu Hilfe. Er befiehlt dem Oberleiter des Baues, Filippo da Ancona, dem Antonio die notwendigen Marmorblöcke und andere Steine zu verschaffen, um welche er sich an ihn, den Herzog selbst, habe wenden müssen.[34]) Der Turm gedieh nun rasch bis zu den Zinnen, denn die Ungeduld Sforzas trieb seine Architekten von Tag zu Tage heftiger an. Diesen Umstand machte sich Jacopo zunutze, um abermals gegen Filarete zu wirken. Er schickte dem Herzog am 4. Oktober zwei Entwürfe zu Zinnen, von der Hand des Pietro da Cernusculo, mit dem Bemerken, diese seien den Zinnen der Rocca (eines Teiles des alten Kastells) nachgebildet; man könne sie billig und sehr schnell ausführen, während jede (aus Marmor) gearbeitete Zinne sehr viel koste, sechs Tage Arbeit beanspruche und also den Bau unmässig aufhalten würde. Er ging in seinem Eifer so weit, dass er ganz

naiv hinzusetzte: auch sei der Verlust zu gross, wenn sie im Kriegsfalle zerschossen würden. Auf der anderen Seite verlor aber Filarete ebensowenig seine Zeit und schickte noch an dem nämlichen Tage ein Modell seiner Marmorzinne an den Kanzler des Herzogs, Francesco Simonetta[35]); bei diesem beklagte er sich bitter über seine unerfreuliche Stellung in Mailand, sowie über den Zustand seiner Finanzen und seiner Gesundheit. Allein er vermochte nichts durchzusetzen: schon am 24. Oktober berichtet sein Gegner dem Herzoge: „Meister Pietro bearbeitet seine Zinnen von Sarizzo, die gut und prächtig ausfallen; Meister Antonio aber ist sofort zur Arbeit am Battiponte übergegangen." Zwar änderte Sforza in den ersten Novembertagen seine Meinung und befahl eine reiche Marmorkrönung des Turmes; Jacopo aber wusste zu erwidern, er könne dafür durchaus kein Material auftreiben, und schlug schliesslich vor, die Zinnen von Sarizzo zu verfertigen, dann aber mit feiner Stuckarbeit zu überziehen. Dabei scheint es geblieben zu sein. — Nicht lange darnach wurde der Turmbau auf einige Zeit unterbrochen, und die Arbeit erst im August 1453 fortgesetzt. Am 29. d. M. wird gemeldet, Antonio habe die Werkstücke von Marmor und Sarizzo für das Thor des Battiponte vollendet. Dies ist die letzte Nachricht[36]) über seine Beteiligung am Schlossbau, welcher ihm so ärgerlich geworden ist, dass er ihn im Traktat mit Stillschweigen übergeht, und wir also in diesem weder eine Beschreibung noch Zeichnungen davon finden. Dies müssen wir um so mehr beklagen, als jene Arbeiten bis auf das letzte Stück zu Grunde gegangen sind, womit uns wichtige Zeugnisse für Filaretes künstlerische Entwickelung entfallen: wir hätten an ihnen die erste Verständigung zwischen seinen Florentiner Formen und der lombardischen Sitte und Technik beobachten können.

Wenn Filarete sich fortdauernd in solcher Geldnot befand, dass niemand ihm zum zweitenmale etwas leihen mochte, wie er dem Simonetta mitteilt, so trifft den Herzog keine Schuld an diesem Elende. Von verschiedenen Gelegenheiten sind wir unterrichtet, wo er dem ihm empfohlenen Künstler Arbeit verschaffte. So

setzte er bei der seinem anspruchsvollen Einfluss stets widerstrebenden Dombauleitung durch[37]), dass 1452 Filarete und Giovanni da Solario anstatt des verstorbenen Filippo degli Organi als Ingenieure von ihr angestellt wurden. Freilich entliessen die Deputierten ersteren schon nach zwei Jahren, da der Bau seiner nicht bedürfe, ohne dass wir von seiner Thätigkeit an ihm etwas Näheres erführen; aber bereits im September[38]) desselben Jahres 1454 ist Filarete dann wieder unterwegs nach Cremona, dessen dem Hause Sforza-Visconti sehr anhängliche Bürger ihren Domplatz pflastern und darauf einen Bogen zu Ehren des Herzogs Francesco und seiner Gemahlin Bianca Maria mit deren Statuen errichten wollten. Sforza nahm die Sache selbst in die Hand[39]) und liess den Bogen samt den Statuen von Filarete, aber natürlich auf Kosten der Cremoneser, herstellen. Auch dieses Werk Antonios ist spurlos verschwunden.

Dagegen steht sein Spital[40]); zum Teil wenigstens so, wie er es sich gedacht hat; unstreitig von grossartiger Erfindung und auch in technischer Hinsicht meisterhaft durchgeführt. Hier hatte ein einsichtiger Fürst dem vorhandenen Bedürfnis in einer Weise abzuhelfen unternommen, die ebenso zweckmässig als königlich war; und ausgerüstet mit Sachkenntnis und entschiedener Gründlichkeit, hatte er seinen Plan von langer Hand vorbereitet, um dessen Gestaltung im geeigneten Augenblicke einem Künstler anzuvertrauen, von dem er überzeugt war, dass er durch Talent und Fleiss der grossen Aufgabe gewachsen sein würde. Nichts fehlte dem Gedanken dieser Schöpfung, um vollendet zu sein, als das Mass: sie war, vielleicht im Wetteifer mit der Viscontischen Riesengründung des Domes, für die Kräfte der damaligen Stadt so ungeheuer angelegt, dass es vierthalb Jahrhunderte und einer beispiellosen Wohlthätigkeit bedurfte, um sie, bescheiden genug, in gewissem Sinne abzuschliessen.

Schon im Mai 1451[41]) hatte Sforza den Vorsatz gefasst, der Jungfrau Maria durch ein ansehnliches Werk der Frömmigkeit seinen Dank für alle ihm zuteil gewordenen Gnaden darzubringen. Die Gelegenheit dazu war gegeben: es lag Veranlassung vor, dem Spital-

wesen der Stadt zu Hülfe zu kommen, welches sich damals in dem übelsten Zustande befand. Zahlreiche Stiftungen hatten es in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Mailand und seinen Vorstädten bis auf 29 Spitäler gebracht; ihre Verwaltung war aber dermassen verderbt, dass für die Kranken unverhältnismässig wenig geschah. Erzbischof Enrico II. Rampini hatte deshalb von Papst Nikolaus V. im Jahre 1448 die Erlaubnis erwirkt, mehrere dieser Anstalten mit einander zu vereinigen; als aber auch so noch die Kosten und Unbequemlichkeiten ihrer Leitung zu bedeutend waren, beschloss Francesco Sforza, das Ganze in einer Neugründung zusammenzufassen, und er beauftragte Filarete mit dem Entwurf eines Gebäudes, das zur Aufnahme eines solchen Organismus tauglich wäre. Indessen kam das Jahr 1456 heran, ehe man der Herstellung dieses „Grossen Spitals" näher treten konnte.

Am 1. April 1456[42]) vollzog Francesco die Stiftungsurkunde der neuen Anstalt. Er schenkte ihr ein umfangreiches Grundstück, das, zwischen den Kirchen S. Nazaro und S^to^ Stefano gelegen, an den die Stadt umfliessenden Kanal stösst; seine Gemahlin Bianca Maria fügte die dabeistehenden, aus der Erbschaft des Bernabò Visconti ihr gehörigen Gebäude hinzu, deren durch Abbruch gewonnenes Material zu den Fundamenten der zunächst in Angriff genommenen Teile des Neubaues verwendet werden sollte. Ausserdem erliess der Herzog dem Spital die sonst üblichen Abgaben; aber von diesen Spenden und der Zusicherung weiterer moralischer Unterstützung abgesehn, war das Fürstenpaar vor der Hand nicht imstande, Beisteuern an baren Mitteln zu gewähren. Vielmehr musste die Bauleitung auf die regelmässigen Einkünfte der bestehenden Spitäler und auf ausserordentliche Zuwendungen angewiesen werden, so dass man eine rasche Entwickelung des Werkes füglich nicht erwarten konnte. Um so weniger zögerte man mit seinem Beginn. Gleich im Mai des Jahres wird der herzogliche Geschäftsträger in Rom beauftragt, vom Papst Calixt III. die Bestätigung des Unternehmens zu erwirken; und im Juni[43]) schickt Sforza den Filarete und einen Maurermeister, Giovanni da S. Ambrogio, nach Florenz mit einer Empfehlung an Giovanni Medici, den Bruder Pieros, um das dortige weitberühmte Spital zu studieren

und danach etwaige Verbesserungen am Mailänder Plane anzubringen. Darauf wurde am 12. April 1457[44]) unter grossen Feierlichkeiten der Grundstein zum Bau gelegt.

Eine grosse Prozession mit dem Erzbischof und der Geistlichkeit, mit der ganzen herzoglichen Familie und mit einem ansehnlichen Gefolge von fremden Herren, unter denen der Marchese von Mantua, der Fürst Wilhelm von Montferrat, der Graf von St. Angelo nebst einem neapolitanischen Edelmann, beides Gesandte des Königs Ferrante, u. a. sich befanden, begab sich zum Orte, der zur Aufnahme des Grundsteines vorbereitet war. Unter Aufsicht des Antonio und eines Baudeputierten wurde der mit dem Datum des Tages versehene Stein ins Fundament gesenkt, und drei symbolische Glasgefässe voll Wasser, Wein und Öl stellte man auf ihn; dazu ein thönernes Gefäss, welches eine bleierne Kassette enthielt, und in dieser befanden sich unter andern Dingen Bildnisse berühmter Männer jener Zeit. Nachdem der Herzog und der Erzbischof, mit ihnen, wenn wir ihm glauben dürfen, auch Antonio selbst, die Zeremonie der Einweihung vollzogen hatten, errichtete man an Ort und Stelle eine Denksäule, und die Arbeit konnte beginnen.

Es handelte sich um ein von Nord-Ost nach Süd-West gestelltes Rechteck, dessen Seiten 400 und 160 br. lang waren. Es sollte in zwei Quadrate von je 160 br. Seitenlänge zerfallen, zwischen denen ein Hof von 160 : 80 br. (einschliesslich der an den Langseiten des Spitals ihn bildenden Gebäude) mit der Kirche in seiner Mitte liegen würde. Jedes dieser beiden Quadrate hatte einen Hof zu umschliessen, welcher jedoch durch zwei langgezogene, in Form eines griechischen Krenzes sich schneidende Saalbauten in vier kleine, ebenfalls quadratische Höfchen geteilt wurde. So wies der Grundriss neun vollkommen symmetrisch angelegte Höfe auf, deren Gruppierung die verschiedenen Abteilungen der Anstalt bestimmte. Jene Saalbauten nämlich, luftige Hallen von 16 br. lichter Weite, einstöckig, aber die Höhe des übrigens zweistöckigen Gebäudes noch übertreffend, mit Kuppeln über den beiden Vierungen, dienten zur Aufnahme der gewöhnlichen Kranken; dagegen enthielten die Räume in den jene zwei Quadrate des Grundrisses bildenden Trakten mehrere Zimmer für abzusperrende Kranke, auch

feinere für Edelleute; das Höfchen, auf welches letztere mündeten, war mit einem kleinen, aber schönen Weiher verziert. Apotheken, Ambulanzen, Säle für Genesende, Dienstwohnungen der Ärzte und Gehilfen füllten den übrigen Raum dieser zweistöckigen Trakte, welche im ersten Stocke nach aussen gegen die damals „Cascinotto" genannte heutige Via dell' Ospedale, ferner gegen die Kirche S. Nazaro (im Süd-Westen) und gegen S^to^ Stefano (nach Nord-Ost) mit einem grossen Porticus; nach innen, gegen die Höfchen, mit zwei dergleichen kleineren übereinander versehen waren. Nur die südöstliche Façade, die bloss 12 br. vom Kanal, dem Stadtgraben, entfernt war, hatte keinen äusseren Porticus und enthielt auch nur untergeordnete Werkstätten, keine Krankenzimmer. Das ganze Gebäude stand auf einem Sockelgeschoss, das durchweg Keller und nach den umgebenden Strassen und Plätzen hin kleine Kaufläden enthielt. Den Boden der Höfe haben wir uns durch Aufschüttungen auf das Niveau des ersten Stockes erhöht zu denken. Der Haupteingang befand sich genau in der Mitte der Langseite gegen Nord-West, also an einer Breitseite des ganzen Baues und an der Schmalseite des mittleren rechteckigen Hofes, der Kirche gegenüber; Nebeneingänge wurden je dort angelegt, wo die Stirnwände der Krankensäle von innen her auf die sie umziehenden Trakte stiessen: an diesen Stellen war auch der zweite Stock jedes Traktes um die Breite jener Stirnwand unterbrochen, wodurch eine von drei Seiten geschützte, aber unbedeckte Plattform, zum Heraustreten in die frische Luft erwünscht, gebildet wurde. Alle Eingänge befanden sich unter dem durchgehenden Porticus des ersten Stockes; man gelangte zu ihnen von aussen her über Freitreppen, welche dem Sockelgeschoss an den betreffenden Stellen vorgelegt waren. Mit Mühe hatte Filarete der Versuchung widerstanden, das ganze Gebäude durchweg mit Stufen (wie einen griechischen Tempel) zu umziehen; aber die Überlegung, dass diese ungeheure Ausgabe zwecklos sei, da die Stufen eines Hospitals nicht zum Beschauen von Festgepränge dienten, vielmehr nur vereinzelte Hinansteigende aufnähmen, schreckte ihn davon ab, und er fand noch einen Vorteil darin, die einträglicheren Kaufläden im Sockel anzubringen, welche durch jene Treppe verdeckt worden wären. Das Quadrat gegen S. Nazaro wurde für

die männlichen Kranken, das andere nach S^to^ Stefano für die weiblichen bestimmt. Da letztere aber in geringerer Anzahl erwartet wurden, brachte man in dieser Abteilung auch ein Findelhaus unter. Neben dem nordöstlichen Eingange befanden sich zwei Nischen in der Mauer, in welche die Kinder, deren man sich entledigen wollte, von aussen gelegt wurden; wachhabende Schwestern empfingen sie dann durch eine Klappe, ohne die betreffende Person, welche sie gebracht hatte, zu sehen. Diese Kinder sollten im Spital aufgezogen und auch zum Dienste daselbst angelernt werden. Während so die Komplexe der beiden Quadrate dem besonderen Zwecke der Anstalt gewidmet waren, blieb der mittlere Hof der Leitung des Spitals und der Geistlichkeit vorbehalten. In den Sälen neben und über dem Haupteingang fanden die Direktoren (diputati) ihre Sitzungsräume; ebendort war auch die Wohnung des Priors angeordnet, und weiterhin gegen die Kirche, welche, von einer Halle umgeben, die ganze Breite des grossen Hofes in dessen Mitte einnahm, endlich auch hinter derselben, hatte der zugehörige Klerus seine Quartiere. Die Kirche selbst sollte aussen als ein quadratischer Bau erscheinen, mit einer Seitenlänge von 40 br., innen aber ein einschiffiges griechisches Kreuz zeigen, dessen Arme an der Nord-West-Seite durch zwei Kapellen, an der Süd-Ost-Seite durch zwei Sakristeien ausgefüllt wurden. Über der Vierung erhob sich ein achteckiger Tambour, und über diesem eine Kuppel mit Laterne und Aufsatz bis zu 100 br. Höhe; sie wurde um noch 20 br. überragt von vier schlanken Glockentürmen, welche über jenen Kapellen und Sakristeien in den vier Ecken standen. Der Hochaltar befand sich in dem Kreuzarm gegen Süd-Ost; für die Sakristane, Glöckner und Wächter waren Gelasse in den unteren Turmgeschossen vorgesehen; auch führten Gänge unmittelbar aus den Wohnungen der Geistlichen in die Sakristeien. Eine niedrige Krypta erstreckte sich, dem Sockel des übrigen Gebäudes entsprechend, unter der ganzen Kirche weg; hinter ihr aber, gegen den Kanal hin, befand sich ein grosses, unterirdisches Gewölbe, dessen Decke durch einen umfangreichen Mittelpfeiler getragen wurde; auf einer in der Masse des letzteren ausgesparten Wendeltreppe gelangte man vom Hofe aus hinunter. Dieser Raum diente als Bestattungs

platz für die verstorbenen Kranken; die Leichen wurden durch Öffnungen hinabgelassen und kamen dicht über dem Grundwasser auf einen eisernen Rost zu liegen, durch dessen Stäbe sie sich dann allmählich verloren. Im Hofe, über dem Pfeiler, sollten in einer kleinen Kapelle die montäglichen Seelenmessen gefeiert werden. — Besonderes Gewicht war nach unmittelbarer Bestimmung des Herzogs auf die praktische Einrichtung des Baues gelegt. Wie die Kirche in verschiedenen Höhen durch schmale, auf vorgekragten Gesimsen angebrachte Gänge zu besteigen war und durch Kanäle in ihren Mauerdicken vor jeder etwaigen Ansammlung des Regenwassers auf den Dächern geschützt wurde, so liess sich das ganze Spital durch Korridore, welche zum Teil in den Mauern ausgespart wurden, bis auf die Dachböden hin umgehn; und ein umfangreiches Kanalsystem reinigte fortwährend den Bau. Jener Stadtgraben wurde nämlich nicht nur als bequeme Anfahrt an die Rückseite des Spitals benutzt, sondern man führte auch sein Wasser in verschiedene Reservoirs, von denen aus Kanäle innerhalb der Mauerdicken sämtliche Fluchten der Krankensäle mit einem künstlich erzeugten starken Gefäll umflossen. Sie hatten die Bestimmung, die aus den in allen Sälen zwischen je zwei Betten ebenfalls in der Mauerdicke angebrachten Klosetts eintreffenden Fäkalien fortzuspülen und in den lebendig fliessenden Stadtgraben zu führen. Letzterer brachte sie dann auf seinem Grunde (denn sie traten mit kräftigem Druck auf seiner Sohle in ihn ein, während die Kanäle oberhalb von seiner Oberfläche aus ihm abgegangen waren) ohne jede Belästigung der Stadt ins Freie, „zu grossem Nutzen der dort befindlichen Wiesen und Felder". Da für hinreichende Ventilation in diesen Kanalgewölben gesorgt war, auch die Regenwasser von den Dächern in die letzteren mündeten, ward die Luft in den Höfen und Sälen durch nichts verdorben. Nicht minder wurde übrigens auch reines Wasser überall im Gebäude verteilt; so wurden besonders die Waschküchen, welche in der Frauenabteilung lagen, mit Kanalwasser versehen, das durch Luftdruck, durch Blasebälge, die es aufsogen, zu ihnen aufstieg. In den Krankensälen sorgten beständige Kaminfeuer für dauernde Luftreinigung; die Bettstellen, den Wänden entlang geordnet, waren je $2^1/_2$ br. breit und $3^1/_2$ br.

lang und hatten an ihrem Fussende einen Kasten für die Habseligkeiten des Kranken. Neben dem Kopfende befand sich ein Wandschränkchen, dessen Thür, aufgeklappt, als Esstisch diente, und in dessen Grunde eine Öffnung als Ausguss alle Abfälle in die spülenden Kanäle beförderte; gleich daneben war dann die Klosetthür. Unter der Vierung jeder Abteilung, welche, wie erwähnt, von einer Kuppel überwölbt wurde, stand ein Altar, von jedem Bette aus sichtbar, für die tägliche Messe; bei der Frauenabteilung war dabei die Einrichtung getroffen, dass der nordöstliche Kreuzarm, der von Betten nicht besetzt war, den herankommenden Priester durch einen vergitterten Gang geleitete, wie denn auch der Altar selbst von Gittern umgeben war. Endlich sah Filarete einen reichen Schmuck für das Ganze vor; die Kirche hatte von weissem, rotem und schwarzem Marmor und von Mosaik zu strahlen, die Hauptthüren sollten mit prachtvollen Einfassungen versehen werden, Stuckdecken die Hallen des Haupthofes zieren und Fresken an den Wänden desselben die Feierlichkeiten der Gründung und die Stadien des Baues erzählen.

Dies war der nach Antonios Behauptung vom Herzog genehmigte Spitalplan, wie er im 11. Buche des Traktates beschrieben wird. Dort hat Filarete nach seiner Fiktion ein Hospital mit unbeschränkten Mitteln aufzuführen und beschliesst, es nach dem Muster seines Mailänder Baues einzurichten[45]), was ihm Gelegenheit gibt, den letzteren bis ins einzelne zu besprechen. Er fügt auch eine Zeichnung hinzu, den Aufriss jenes andern Spitals, welcher jedoch der Schilderung des Mailänder Gebäudes so weit entspricht, dass wir thatsächlich aus ihm ein Bild der architektonischen Entwickelung des letzteren, wie sie ursprünglich gedacht war, gewinnen. Die mächtige, 400 br. ausgedehnte Façade wird durch vier stark vortretende Risalite in ein Mittelstück und zwei je doppelt so lange Flügel geteilt. Sie erscheint im wesentlichen als dreistöckig; denn die niedrigen Kaufläden nehmen wie ein Erdgeschoss mit einem vorliegenden flachen Portikus den Sockel beider Flügel ein; nur die Freitreppen vor den Seiteneingängen unterbrechen sie. Dagegen sind die Sockel der vier Risalite und des Mittelstückes als ganz solides Mauerwerk behandelt und nur von der Freitreppe des Haupt-

einganges in Anspruch genommen. Weiter zeigt sich der erste Stock mit vorliegendem rundbogigem Portikus auf Säulen, der von den beiden äusseren Risaliten, diese selbst einbegriffen, bis zu den beiden inneren zieht, welche letztere aber, wie auch das Mittelstück der Façade, eine fortgesetzte Sockelbildung, freilich mit kleinen Fenstern, aufweisen. Der zweite Stock endlich ist als eine durchgehende Ordnung von Bogenfenstern zwischen Wandpilastern gedacht, welche auch die vier Risalite umzieht, sich jedoch auf beiden Flügeln dort, wo die Stirnmauern der Krankensäle von hinten über ihr aufragen, zu den oben erwähnten Terrassen öffnet. Ein starkes Gesimse, welches das flache Dach verbirgt, krönt die Hauptmassen der Façade. Die Risalite sind aber mit je noch einem kubischen Aufsatz und volutenverzierten Giebeln darüber erhöht; ebenso treten die Krankensäle mit ihren Giebeln und Kuppeln hervor, und über dem Ganzen triumphiert die hoch aufsteigende Kirche mit ihrem Dom und den vier minaretartigen Türmen.

Diese Abbildung also und die Angaben im Traktat ermöglichen uns einen Begriff von Filaretes Entwurf. Vergegenwärtigen wir uns die Klarheit der Anordnung (wobei freilich zu bemerken ist, dass die Verteilung der einzelnen Räume nicht durchgehend angegeben wird) und die Beherrschung eines so ungeheuren Komplexes, so zeigt sich Filarete darin als ein vorzüglicher Ingenieur, mag ihm auch vieles vom Herzoge und den Deputierten vorgeschrieben worden sein. Was jedoch den Stil und die Schönheit des Gebäudes betrifft, so erhalten wir den Eindruck, es habe eine zwar geschulte, doch im grossen schwerfällige Phantasie hier gearbeitet und deshalb in manchen Dingen ihre natürlichen Grenzen überschritten. Denn das Erdgeschoss und der erste Stock des mittleren Façadenteiles stehen zu der anmutigen Erfindung des übrigen in einem heftigen Widerspruche: sie erscheinen als eine leblose Masse, welche das Hauptmotiv der Flügel, die Verbindung der beiden oberen Stockwerke untereinander, die rundbogige Halle mit den zierlichen Wandpfeilern und halbrund geschlossenen Fenstern darüber, ganz ohne Vermittelung stört. Es kommt hinzu, dass gerade dieses Hauptmotiv, so schön es an sich ist, doch wenig Originalität besitzt, und dabei, soviel die kleine Zeichnung im Traktat erkennen lässt, ohne

die Feinheit gebildet ist, die wir an gleichzeitigen Florentiner Bauten schätzen. Denn Florentiner Mustern ist es entschieden nachgearbeitet; wir werden an Brunellescos zierliche und freundliche Façade von seinem Ospedale degli Innocenti erinnert, welchem freilich im ersten Stockwerk eine Albertische Wandpfeilerstellung zugesetzt wäre. Auf Alberti verweisen auch die Voluten an den Giebeln der Risalite und Krankensäle, sowie die wunderlichen Campanili, welche ein Gegenstück zu seinem Turmschema in der „Res aedificatoria" sein wollen. Aber wir vermissen das florentinische Ebenmass; der obere Stock erscheint gedrückt, und seine Pfeiler stehen in keinem symmetrischen Bezuge zu den Säulen und Bogen des Portikus unter ihnen. Andererseits ist die Wirkung, welche das Zurücktreten der Fluchten hinter die Risalite, der Stirnwände der Krankensäle hinter die Fluchten, der Kirche endlich und der beiden anderen Kuppeln hinter die Stirnwände hervorbringt, eine überraschende und originelle. Diese Benutzung der Perspektive ist das Eigentum Filaretes, wie denn überhaupt schwerlich im 15. Jahrhundert ein Bau existierte, der eine so ausgedehnte, vielgeteilte und dabei symmetrisch komponierte Façade gehabt hätte. Wir werden freilich erfahren, dass mit der Erfindung dieses Spitals Filaretes architektonische Gedanken sich erschöpft hatten; indessen für das damalige Mailand wurde er ein angesehener Mann, und sein Bau wurde eine angestaunte Zierde der Stadt, obgleich das Material, Backstein in Verbindung mit Sarizzo, das allergewöhnlichste war, und obgleich die Ausführung in wesentlichen Stücken hinter dem Entwurfe zurückblieb.

Es ist kein Zweifel, dass bedeutende Veränderungen vom Anfang des Baues an dem Plane zugemutet wurden. Im Laufe des 15. Jahrhunderts ward zwar nur das eine der beiden Quadrate vollendet; aber schon an ihm erkennen wir, dass die Krankensäle minder hoch und ohne entwickelte Vierungskuppeln errichtet wurden; dass die Eckrisalite ganz wegfielen und dass das Erdgeschoss bei weitem niedriger als auf der Zeichnung, dazu als in das nach Nord-Ost aufsteigende Erdreich immer tiefer versinkend angenommen war. Auch wurde es nur an der Schmalseite gegen S. Nazaro hin vollständig mit Kaufgewölben versehen. Daraus lassen sich weitere

Beschränkungen ableiten, die jedenfalls auch auf Ersparnisse hinzielten. Und was ferner die Beobachtung des Baustils am Gebäude betrifft, so hat Filarete[16]) zwar die Säulenhallen dem Plan entsprechend in antiken Formen, freilich mit lombardischen Eigenheiten, durchgeführt; nicht eben schlanke, monolithische Säulen (mit Eckblättern an den Basen!) tragen komposite, etwas gedrückte Kapitelle; der volle Bogen von Sarizzo wird von einer zartgearbeiteten Fascie begleitet, in seinen Zwickeln sind Medaillons von Terracotta mit hervorschauenden Köpfen angeordnet, und ein breiter Fries mit flachen Teracotta-Reliefs, kleine, von Figuren gefüllte Rundbögen, Blattwerk, Rosetten u. dgl. zeigend, schliesst dies Stockwerk ab: im zweiten ist jedoch der ursprüngliche Plan ganz aufgegeben, der Ziegel und die Terracotta herrschen hier unbedingt; die Wandpfeiler sind weggefallen, und ein gotisches Fenstermotiv, das ersichtlich an die Mailänder Bauten jener Zeit, z. B. an innere Teile des Kastells, anklingt, ist Filarete vorgeschrieben und, hoffen wir, aufgenötigt worden. Wir sehen nämlich die Fenster spitzbogig, durch eine flache Blende zum Viereck ergänzt, durch ein Säulchen in zwei ebenfalls spitzbogige Flügel geteilt. Zwar ist die reichere Umrahmung zweckmässig und gut erfunden, und die Gesamtwirkung der ganzen Reihe ist eine ungemein malerische; aber man übersieht doch nicht, dass es der so hartnäckig an ihren alten Formen hängenden Stadt Mailand durchaus an eigener Schöpfungskraft gefehlt haben muss: wie hätte sie sich sonst von dem allenthalben mächtigen Streben nach der neuen Kunst so frei halten können! Das Werk aber wird unharmonisch, indem das Leben der einzelnen Teile der altmodischen Starrheit des Ganzen widerspricht. Der spitzbogige Fensterrahmen besteht aus einer Hohlkehle, die eine Terracottaguirlande füllt; in dieser steigen die zierlichsten Putten auf und nieder, mit einer Freiheit und Anmut der Bewegung, die nun wieder jeden Gedanken an gotisches Wesen ausschliesst. Die Terracottaköpfe in den Medaillons der Lunetten und in den Zwickeln jener Blenden sind ebenfalls ausgezeichnet durch die lebenswahre Feinheit ihrer Züge und die zarte Auffassung, welche überall eine leichte Hand und freies Verständnis bekundet. Ein prachtvolles Kranzgesims von gewöhnlichen Ziegelsteinen, mit diesem einfachsten

Material die mannigfaltigsten Wirkungen erzielend, schliesst, dem Entwurf ungefähr entsprechend, das Ganze nach oben ab.

Allerdings ist nicht festzustellen, ob dieses Gesims noch der Zeit Filaretes selbst angehört. Auch die Krankensäle und die kleinen Höfe der von ihm begonnenen Abteilung, welche zwei leichte Bogenhallen übereinander aufweisen, sind wahrscheinlich erst später vollendet und dabei ebenfalls verändert worden, was von der Bedachung und von der inneren Einrichtung der Säle nicht minder gilt. Überhaupt werden wir weiter unten aus der Baugeschichte erfahren, dass an dem Gebäude, wie es jetzt dasteht, nur die südwestliche Schmalseite ganz, und die anschliessenden Teile der beiden Langseiten bis gegen den Haupthof hin in ihren Aussenwänden, alles dies bis hinauf gegen das Kranzgesims, mit Sicherheit als das von Filarete selbst im einzelnen angegebene und geleitete Werk anzusprechen ist. Wir dürfen hinzufügen, dass seine Leistung als praktischer Baumeister ebenso vorzüglich ausfiel wie im wesentlichen diejenige seiner Planbearbeitung[47]), und dass er als Bildhauer sich hier besser bewährte als bei der Petersthür, insofern seine Skulpturen am Spital unter sich gleichartig durchgebildet sind, was jene römischen, wie wir sahen, nicht waren. Freilich ist zu bemerken, dass er, wäre sein künstlerischer Sinn umfassender und tiefer gewesen, dem gotischen Geschmack Mailands nimmermehr so weitgehende Zugeständnisse gemacht hätte. Ein Alberti wusste, wohin er kam, seine neuen Formen durchzusetzen und ihnen genügende Anerkennung zu verschaffen.

Ob der Herzog wirklich den idealen Plan Filaretes zunächst angenommen und erst beim Beginn der Ausführung sich notgedrungen für einen bescheideneren entschlossen hat, brauchen wir nicht zu untersuchen. Unzweifelhaft ist, dass der empfindlichste Mangel an Geldmitteln den Bau von Anfang an hemmte. Das Jahr 1457 verging unter Vorarbeiten, welche Filarete leitete; im folgenden Sommer wurde langsam damit fortgefahren[48]). In diesem Jahre bedurfte das Unternehmen auch der Bestätigung seitens des neugewählten Papstes: am 9. November 1458 erwirkte Sforza bei einer Zusammenkunft in Mantua von Pius II. eine Bulle, in welcher dieser alle für das neue Spital erforderlichen Massregeln und Ein-

richtungen genehmigte. Indessen, sollte es sich erhalten, so musste er ihm noch weitere Gnaden erweisen. Unter anderem spendete er bald darauf den Grossen-Ablass (festa del perdono), welcher zuerst am 25. März 1460 in einer kleinen Kapelle, die man im Spitalhof erbaute[49]), gefeiert wurde und einen reichen Ertrag zum Besten des Unternehmens lieferte. Jedes zweite Jahr wiederholte sich das Fest zu seinen Gunsten, während es in den Zwischenjahren dem Dombau zu gute kam. Aber auch dieser Zuwachs an Mitteln genügte nicht: schon im folgenden Jahr, 1461, wurde der Papst um die Erlaubnis angegangen, liegende Güter aus dem Spitalvermögen zu veräussern, „um den Bau fortsetzen zu können". Es ist kein Wunder, dass unter solchen Verhältnissen der erste Krankensaal (welcher auf die Façade gegen S. Nazaro stösst) erst im Januar 1461 begonnen wurde; und auch er konnte nur zehn Jahre später in Dienst gestellt werden.

Filarete hatte dem Bau von Anfang an vorgestanden. Wir haben ihn uns als einen Direktor zu denken, neben dem nur Maurermeister genannt oder gelegentlich andere Sachverständige zu rate gezogen werden. Erst seit dem Jahre 1462 erscheint in etwas selbständiger Stellung der Ingenieur Guiniforte Solari mit der speziellen Aufgabe, die Vermessungen der Mauern und Dächer zu leiten. Charakteristisch für die finanziellen Bedrängnisse der Bauhütte sind dabei die Verhandlungen über Filaretes Gehalt. Der Herzog, welcher ihm stets geneigt war, hatte schon am 17. Februar 1457 den Deputierten vorgeschlagen, ihn mit einem Honorar von 12 Dukaten (zu 2 Fiorini, zu 32 Soldi imperiali) monatlich für die Bauleitung zu gewinnen; sie aber hatten sich im Oktober d. J. mit der Vorstellung geäussert, eine solche Summe sei unmöglich aufzubringen;[50]) freilich war ihnen auf diesen Widerspruch sofort[51]) eine höchst ungnädige Antwort zugegangen. Sie liessen daher die Sache fallen und begannen dann im Juni 1458 mit Filarete selbst zu unterhandeln. Auch bei ihm drangen sie so bald nicht durch; denn erst im November 1459 erklärte er sich bereit, in anbetracht, dass bisher nur sehr wenig gearbeitet worden sei, mit einem Gehalte von 10 Dukaten monatlich, allerdings um 33 Monate, bis zum 1. Februar 1457, zurückdatiert, vorlieb zu nehmen.[52]) Am 29. Fe-

bruar 1460 erfolgte dann endlich der Abschluss der Sache, indem Filarete unter diesem Tage in Anerkennung seiner besonderen Geschicklichkeit und Verdienste, sowie des Umstandes, dass er den Entwurf des Spitals geliefert, zum „architectus, fabricator, director et ingenierus" des Werkes, mit dem eben erwähnten Gehalt, ernannt wird.[52])

Vom folgenden Jahre an sehen wir den Bau einigermassen beschleunigt. In gleichem Schritte mit der ersten Hälfte des erwähnten Krankensaales erhebt sich der Porticus[53]) der Langseite gegen Nord-West; und bald darauf werden auch die drei anderen Kreuzarme des Saalbaues im begonnenen Quadrate in Angriff genommen. Die Akten berichten jetzt häufig von Lieferungen an Werkstücken für die verschiedenen Teile: Säulen von Sarizzo, Fensterbrüstungen, Thürstürze u. dgl. werden angeführt. Auch dabei finden wir Filarete in hervorragendem Masse beteiligt,[54]) so dass zu vermuten ist, er habe sich eine eigene Werkstatt in Mailand gehalten. Neben ihm erscheinen besonders Giovanni Cajrati, Cressolo da Castello, Guglielmo del Conte, Ambrogio da Monti und Giacomo Grimoldi als Lieferanten. Um das System der Dachstühle für die Krankensäle festzustellen, wird am 9. März neben andern auch Aristotile Fioravante herangezogen, welcher bis dahin an dem Martesana-Kanal beschäftigt gewesen war. 1462 wird eine Mauer mit Zinnen erbaut, die das ganze dem Spital bestimmte Grundstück umschliessen soll, obgleich man sich zunächst durchaus auf die Ausführung des einen Quadrates zu beschränken gedachte.

In den Jahren 1463 bis 65 entstehen dann weitere Teile an den kleinen Höfen, ebenso der Façade gegen S. Nazaro und derjenigen gegen den Cascinotto. Auch die Langseite am Kanal gegen Nord-West, welche keinen Porticus erhielt, scheint damals gefördert worden zu sein; denn an ihr befindet sich eine Thür mit Marmorumrahmung, die wohl nicht mit Unrecht dem Filarete selbst zugeschrieben wird, obgleich die Akten darüber schweigen. Die Thür hat die klassischen Verhältnisse von 3 : 2; der horizontale Sturz ist mit der Inschrift: „AVE · GRA · PLE ·" und mit zwei Tauben geschmückt, welche das Symbol des Spitals darstellen. In der stark gedrückten Lünette sehen wir die beiden knieenden Figuren einer

Verkündigung Mariae angebracht (dieser zu Ehren war das Spital gegründet worden); sie sind von weissem Marmor, und ebenso steif und dekorativ ausgeführt wie jene Statuen am Grabmal de Clavibus, an welche sie auch in stilistischer Beziehung erinnern.

Nunmehr, mitten im Jahre 1465, bricht aus uns unbekannten Gründen Filaretes Anteil an der Arbeit ab. Sein Weggang scheint indessen friedlich und mit einer Art von innerem Abschlusse stattgefunden zu haben. Am 18. Januar d. J. hatte das Kapitel aus Dankbarkeit[55]) und in Anerkennung seiner Verdienste beschlossen, ihm zu Ehren eine Verkündigung Mariae im Giebel des Krankensaales gegen S. Nazaro hin aufzustellen; also über der Wand, an welcher sich damals der eine Haupteingang des Spitals befand (während ein zweiter auf den Cascinotto führte); der Bildhauer Cristoforo Luoni, welcher schon 1463 mehrere Thürlünetten geliefert hatte, sollte dieses Werk ausführen[56]). Für die nächsten acht Monate hatten die Akten dann noch das Gehalt Filaretes, das in Raten zu vier Monaten ausgegeben zu werden pflegte, als fällig, aber nicht bezahlt notiert; auch lieferte er selbst in dieser Zeit noch gebrannte Formsteine sowie Bogenstücke; am 16. August jedoch erklärte[57]) er dem Kapitel „freiwillig und mit heiterer Miene", dass er, nach Empfang seiner Rückstände, für die Zukunft auf sein Gehalt verzichte, und dem Bau seine Kräfte gern umsonst widmen würde, wenn er ihn besuchte; es sei denn, dass er auf besondere Bestimmung der Deputierten etwas dafür erhielte. — Jene Rückstände, vermutlich an Gehalt und Lieferungsgeldern, beliefen sich damals auf 782 Lire und 14 Soldi; erstere wurden ihm bei jener Verhandlung ausgezahlt, letztere schenkte er dem Spital.[58]). Seitdem wird sein Name in Verbindung mit dem Bau nicht mehr genannt; und am 22. November d. J. wird Guiniforte Solari als sein Nachfolger berufen.[59]). So verliess Filarete das Hauptwerk seines Lebens in einem Augenblicke, da er dessen Vollendung noch durchaus nicht absehen konnte; aber er durfte den Trost mitnehmen, dass die von ihm ersonnenen Formen im Grossen und Ganzen festgestellt waren und seinen Ruhm sicherten.

Ehe wir nun Filarete weiterhin begleiten, müssen wir die Erwähnung einiger Arbeiten nachholen, welche ihn während der Jahre des Spitalbaus beschäftigten. Zunächst wurde er im Frühling 1457 für den Umbau der Hauptkirche von Bergamo um Rat gefragt.[60]) Der Bischof dieser Stadt war kunstsinnig genug, um den alten Dom, welcher unschön und baufällig geworden war, in einem würdigeren Zustande sehen zu wollen. Er liess also von mehreren Architekten, darunter von Filarete, Entwürfe zu einem Umbau anfertigen; und da der Plan des Antonio seine, sowie der Deputierten lebhafteste Billigung fand, so ward jener mit der Herstellung eines Holzmodells beauftragt. Auch dieses wurde angenommen, und man berief ihn alsbald, die erste Anleitung zur Ausführung desselben zu geben.

Mit der Erlaubnis Francesco Sforzas ging er im April d. J. nach Bergamo und blieb daselbst auf Bitten des Bischofs und zu grossem Missvergnügen des Herzogs, der seiner zum kaum begonnenen Spitalbau dringend bedurfte und ihn nur auf wenige Tage beurlaubt hatte, bis Mitte Mai. In dieser Zeit ist, wie wir aus einer Stelle des Traktates erfahren[61]), an der Erneuerung der Fundamente gearbeitet worden. Weiter reicht auch die persönliche Beteiligung Filaretes an der Arbeit nicht[62]), aber jedenfalls war es sein Modell, das von andern Architekten ausgeführt wurde. Denn er setzt im Traktate dieses Gebäude der Thür von S. Peter und dem Mailänder Spitale, also den vorzüglichsten seiner Werke, an die Seite. Wirklich hat er, wenn wir seinen Angaben und Zeichnungen im Traktate glauben dürfen, ein schwieriges Problem glücklich gelöst. Der Bauplatz war eng und uneben, und der alte Dom so ungünstig angelegt, dass man vom Platz aus über Stufen zu ihm hinabsteigen musste, was den Begriffen der Renaissance von der Schicklichkeit bei heiligen Gebäuden durchaus widersprach. Filarete führte deshalb eine für Begräbnisstätten bestimmte Unterkirche ein, deren Gewölbe das Niveau des Platzes erreichten, so dass man nunmehr einige Stufen, freilich an den verschiedenen Eingängen ungleich viele, bis zum Dom hinaufzusteigen hatte. Ferner waren die durch die Örtlichkeit bedingten Masse, etwa 100 br. in der Länge und 50 in der Breite, für einen Dom wohl sehr unbedeutend: der Architekt musste daher bestrebt sein, durch eine imposante

Entwicklung in die Höhe den Eindruck des Bauwerkes zu steigern. Er griff zu einem Schema, welches dem für die Kirche des Spitals bereits beliebten sehr ähnlich war: Zentralbau mit entschieden vorwiegender Kuppel zwischen schlanken Glockentürmen, deren er hier jedoch nur zwei anordnete. Das Langhaus schloss er mit einer reichen Façade ab, welche unter dem Giebel eine Arkatur mit Nischen und Statuen zeigte und im übrigen mannigfaltig, nicht ohne Anklänge an venezianische Motive, inkrustiert war. Der Grundriss war als einschiffiges lateinisches Kreuz mit je drei Kapellen an den Langhausseiten und einem wenig vorstehenden Querschiff angelegt; gegen Osten lagen drei halbrunde Absiden. Über den Kapellen des Langhauses liefen Emporen, die sich mit Bogen gegen das Schiff öffneten, ohne jedoch auf die untere Pfeilerstellung symmetrischen Bezug zu haben. Die Höhe der Kuppel belief sich auf 100, diejenige der Türme, welche gegen Osten die Winkel des Kreuzes ausfüllten und im Erdgeschoss die Sakristeien enthielten, auf gegen 110 br. Die innere Ausstattung war, wenigstens nach Versicherung des Traktates, ebenso farbenreich und kostbar wie diejenige der Spitalkirche gedacht: weder die eine noch die andere ist auf die Nachwelt gelangt. Denn letztere wurde nie ausgeführt, und jene erste hat, falls sie überhaupt plangemäss unternommen worden ist, dem Umbau Fontanas am Ende des 17. Jahrhunderts weichen müssen, welcher alle Spuren des Filareteschen Baues vertilgte [63]).

Im nächsten Jahre finden wir Antonio bei der Wiederherstellung des Mailänder Stadtpalastes (corte ducale) verwendet, jener Residenz neben dem Dome auf der Stelle des heutigen Palazzo Reale, welche die letzten Visconti hatten verfallen lassen. Ein Befehl an den Hauspräfekten, den Marchese von Varese [64]), kündigt diesem die Sendung Filaretes an, der „verschiedene Ornamente" daselbst anzufertigen beauftragt sei, wozu ihm alles Nötige soll geliefert werden.

Wie weit Filaretes Bauthätigkeit sonst in Mailand reichte, ist uns unbekannt. Gelegentlich erfahren wir, dass er 1465 am Hospital S. Celso einige Arbeit verrichtete [65]); alles Übrige aber, was

flüchtige Stilähnlichkeit ihm sonst hat zuschreiben lassen, muss als unbewiesen übergangen werden [66]).

Dagegen wird eine bronzene Medaille auf ihn selbst mit Wahrscheinlichkeit als Filaretes eigenes Werk betrachtet; und zwar reden dafür einige innere Gründe, während stilistische nicht dagegen sprechen. Die Vorderseite des Werkes zeigt den uns von der S. Petersthür her bekannten, nach rechts gewandten Profilkopf Antonios, barhäuptig, mit kurzen Haaren, die im Nacken und an den Schläfen, über den Ohren, sogar rasiert sind. Um ihn schwirren drei Bienen. Die Inschrift lautet: „ANTONIVS·AVERLINVS· ARCHITECTVS·“ Auf der Rückseite sehen wir noch einmal den Filarete, wie er, abermals nach rechts gewendet, mit Hammer und Stemmeisen den Stamm eines Baumes öffnet: darin befindet sich ein Bienenstock, dessen Insassen herausschwärmen. Zwei von ihnen kriechen in einer Pfütze am Fusse des Baumes. Rechts oben steht ein Sonnengesicht am Himmel. Die Inschrift gibt die Devise: „VT · SOL · AVGET · APES · SIC · NOBIS · COMODA · PRINCEPS·“ Diese Worte klingen wie ein Dank an den Herzog für genossene Wohlthaten und müssen, wie die ganze Darstellung der Rückseite, zunächst als eine Artigkeit und eine Widmung an ihn gelten, welche am ehesten von dem Dargestellten, Filarete selbst, auszugehen hätte. Ferner erinnert das Motiv der Bienen im Baum an ein im Traktat besprochenes vorbildliches Omen; und die Bienen in der Pfütze, welch letztere als aus Honig bestehend zu denken ist, erscheinen in einer Figur des Traktates, gelegentlich einer Allegorie der Tugend. Dass Filarete auf sich selber eine Medaille schlägt, kann in anbetracht seines selbstbewussten Charakters und des weitgehenden Gebrauches jener Zeit, mit dergleichen nicht zu kargen, keineswegs auffallen [67]).

Mit dieser Medaille ist der Kreis der uns bekannten künstlerischen Werke Filaretes geschlossen und wird es bleiben, bis eine genauere Erforschung der italienischen Kleinkunst im Quattrocento weitere Arbeiten unter den Legionen von Statuetten, Medaillen und

Plaquetten, die in den Museen mehr oder weniger willkürlich bestimmt nebeneinander stehen, ihm zuweist. Vieles mag übrigens untergegangen sein; denn es ist kein Zweifel, dass eine so vielseitige Natur, wie diejenige Filaretes, bei einer in mancher Beziehung nur mittelmässigen und dilettantischen Begabung ungemein produktiv war, ohne allen ihren Schöpfungen ein festes Unterkommen sichern zu können.

Immerhin kennzeichnet uns das, was von ihm erhalten oder bezeugt ist, den Umfang und den Charakter seiner Thätigkeit. In der Bronzetechnik übernahm er Aufgaben monumentaler Art neben kleineren im Gebiet der freistehenden und der Relief-Bildnerei; als Bildhauer in Stein führte er die Marmorarbeit im Lateran, den Triumphbogen in Cremona, die Verzierungen des Mailänder Kastells aus; als Architekt, Ingenieur und Dekorateur zeigte er sich am Spitalbau, an der Herstellung des herzoglichen Palastes und derjenigen des Domes von Bergamo. Ausserdem behauptet er mehrfach im Traktat, er habe feine Stuckpasten für Deckenverzierungen in Relief, ferner einen wasserdichten Mörtel für Brücken- und Reservoirbauten erfunden und könne bunte Glasflüsse, auch Mosaikwürfel in gewissen Farben herstellen. Ziehen wir aus alle dem die Summe — indem wir uns vergegenwärtigen, dass seine Bildhauerarbeiten wohl die Vorzüge zierlicher und origineller Einzelheiten besitzen, im ganzen aber eines ausgeprägten, künstlerisch-einheitlichen Charakters und der in jener Blütezeit der Künste zu erwartenden Reife entbehren; dass seine Bauten verständig und geschickt, weniger phantasievoll und formgewandt entworfen sind; und dass endlich Emailarbeiten und ähnliche Versuche ihn mehr als einmal beschäftigten — so scheint der Schwerpunkt seiner Bedeutung auf das technische Gebiet zu fallen. Dennoch gehört sein Name in die Kunstgeschichte nicht minder als in die Geschichte der technischen Künste. Die Thür von S. Peter beeinflusst so mächtig das Urteil über die römische Skulptur ihrer Zeit, dass es eine der ersten Aufgaben einer bezüglichen Geschichtschreibung sein wird, sich mit ihren Elementen endgültig abzufinden. Dem Mailänder Spital wird so oft nachgesagt, es zuerst habe florentinische Bauart in Nord-Italien eingeführt, dass seine lombardischen Formen nicht genug können her-

vorgehoben werden. Freilich spielt die Person Filaretes dabei eine undankbare Rolle: sie muss die Früchte ihrer Mittelmässigkeit ernten, die sich zu willig jedem fremden Einflusse preisgab.

Unser Urteil wird durch Antonios schriftstellerische Thätigkeit nicht eingeschränkt. Er scheint ihr nicht wenig Mühe gewidmet zu haben, und hat doch weder zu seinen Lebzeiten noch bei der Nachwelt einen durchgreifenden Erfolg mit ihr erzielt. Sein Traktat „de Agricultura", von welchem 1464 zwei Abschnitte beendet waren[68]), ist spurlos verloren; von anderen „trattatelli" über seine Erfindungen (die erwähnten Pasten, Glasarbeiten u. s. w.), über Edelstein- und Kameenschnitt, über verschiedene technische Probleme der Alten und der Zeitgenossen, die er im Traktat gelegentlich ankündigt, wissen wir nicht einmal, ob sie verfasst wurden. Keiner jener schreibseligen Humanisten, denen wir so viele persönliche Notizen verdanken, erwähnt seine Schriftstellerei; und nur ganz gelegentlich finden wir den uns erhaltenen Traktat „dell' Architettura" im 15. und im 16. Jahrhundert benutzt. Allein des Umstandes darf er sich rühmen, dass in den ersten Jahrzehnten nach dem Erscheinen dieses Werkes nicht weniger als mindestens vier Abschriften, zum Teil für berühmte Büchersammler, von ihm genommen wurden; und dass noch gegen 1480 Matthias Corvinus es ins Lateinische übersetzen liess. Diese Nachfrage mag wohl daher gekommen sein, dass Filaretes durch die Petersthür und den Spitalbau berühmter Name, auch das damals noch seltene Thema etwas Besonderes erwarten liessen: eine praktische Wirkung kann aber die Arbeit ihrer Natur nach nicht gehabt haben, wie wir bald sehen werden; obgleich sie sich als Ziel vornimmt, einen dilettantischen Bauherrn umfassend zu bilden und von seinen Maurermeistern in vielen Stücken unabhängig zu machen. Gegen das 17. Jahrhundert hin wurde dann noch die erwähnte lateinische Übersetzung wiederholt abgeschrieben; vermutlich für schematisch zusammengestellte Kardinalsbibliotheken[69]). Mit viel Aufmerksamkeit sind aber diese Codices weder abgefasst noch gelesen worden, da sie sämtlich die sinnentstellende Verheftung eines Doppelblattes in ihrem Archetypus

unbedenklich und unbemerkt wiedergeben. Nachdem Vasari den Traktat in der mediceischen Bibliothek durchgeblättert und an verschiedenen Stellen uneingestanden ausgezogen hat; nachdem Pietro Cattaneo und der Polyhistor Pinelli ebenfalls von ihm Notiz genommen, erwähnt ihn noch Scamozzi [70]) als vorhanden: dann verfällt er einer tiefen Vergessenheit, aus welcher er am Ende des 18. Jahrhunderts als „Codex" für die Bibliophilen wieder aufersteht. Seitdem hat die Kunstforschung ihn mehrfach berücksichtigt, aber bei weitem nicht in dem Masse, als er es in Bezug auf die heutzutage aufgestellten und zu lösenden Fragen verdient. Während diejenigen seiner Seiten, auf welche Filarete ersichtlich den grössten Nachdruck legte, für uns fast wertlos geworden sind, ist er uns in anderer Hinsicht für eine Reihe wesentlicher Gesichtspunkte ergiebig und eröffnet uns manche Einblicke in bautechnische Gepflogenheiten, wie in kulturgeschichtlich interessante Verhältnisse.

Zunächst für Francesco Sforza bestimmte Filarete sein umfangreiches Werk. Der Herzog, im Schosse jener wehrhaften Familie von Cotignola aufgewachsen, dann durch zahllose Heerlager getrieben, in unablässigen Fehden zum Manne gereift, hatte für seine Person die gründliche wissenschaftliche Bildung nicht erlangen können, die er seinen Kindern angedeihen liess; aber während er als eine praktische, rastlos thätige Natur seinem eigensten Bedürfnis in der Befestigung von Städten und Schlössern, in der Vervollkommnung des lombardischen Kanalnetzes, in der Verbesserung der Strassen eine edle Befriedigung verschaffte, suchte er sich doch auch durch den Umgang mit Gelehrten den von diesen ausgehenden Ruhm zu sichern. So lebten Pier Candido Decembrio und Guiniforte Barzizza an seinem Hofe; und der anspruchsvolle Filelfo liess sich während der ganzen Zeit seiner Regierung von ihm fesseln. Filarete, welcher von seiner Künstlerschaft sehr hoch dachte, hat sich ohne Zweifel zu diesen vornehmen Gelehrten zu halten gesucht; sein Traktat erwähnt öfters Mitteilungen „seines lieben Filelfo", zitiert viele antike Autoren vom Hörensagen und ergeht sich in lateinischen Wendungen. So lag ihm der Gedanke nicht fern, wie Filelfo eine Sforziade schrieb, dem Herzoge seinerseits mit einem Werke aufzuwarten, das seinem Berufe entsprach und zugleich das

Interesse des Gönners erweckte. Bald nach 1460 machte er sich an die Arbeit und vollendete sie nachweislich im Frühling 1464 [71]).

Er gedachte vor allen Dingen eine Darstellung und Erklärung der architektonischen Formen und Verhältnisse zu geben, wie man sie seit Jahrzehnten mit immer steigendem Eifer von den Resten des klassischen Altertums absah, und wie Leone Battista Alberti sie unter gründlicher Benutzung Vitruvs in seinem Buche „de Re aedificatoria" kanonisch hatte feststellen wollen. Ohne den Besitz dieser „modi e misure" gab es kein Heil; ihre Beherrschung sicherte die Schönheit und den Bestand jedes Baues. Indessen durfte auch die praktische Seite der Kunst nicht vernachlässigt werden: nicht nur die Einzelheiten einer Bauleitung hatte derjenige zu beherrschen, welcher grössere Unternehmungen in der Architektur plante, sondern er musste auch vor allem zeichnen lernen. Deshalb fügt Filarete seinem „Trattato dell' Architettura" noch drei Bücher über die Zeichenkunst an, welche deren ganzen Umfang wenigstens streifen [72]).

Vasaris ungünstiges Urteil über den Traktat — zum Teil wohl durch die Enttäuschung bestimmt, dass er dem vielversprechenden Codex nur wenig für seine Künstlerbiographien entnehmen konnte — muss in dem einen Punkte unbedingt bestätigt werden, dass Antonio „ha durato fatica, come si dice, per impoverire e per esser tenuto di poco giudizio". Er hatte in der That keinen Beruf zum Schriftstellern; denn die Fähigkeit, Gedankenmassen zu ordnen und zu entwickeln, ging ihm ebensosehr ab wie ein klarer Stil und eine anmutige Erfindungsgabe. Dennoch wählte er die für ihn schwierigste Form für seine Abhandlung und bemühte sich redlich, aber vergeblich, sie auf gegen 180 Folioblättern durchzuführen. Mehrere Jahre vor Francesco Colonna, dessen „Hypnerotomachia Poliphili" mit dem Traktate sonst nichts gemein hat, verfiel er auf den Gedanken, die Architektur im Gewande eines Romanes zu behandeln. Aber während Colonna, wohl nicht ohne eine Erinnerung an Dante, die Beschreibung seiner Ruinen, Inschriften und Idealgebäude mit einem phantastischen Reichtum an Abenteuern verwebt, muss sich der ärmere Filarete mit ungemein dürftiger Ausnutzung eines an sich glücklichen und originellen Gedankens begnügen.

Er nimmt an, ein Fürst habe den Plan gefasst, eine Stadt in grösster Schnelligkeit zu erbauen, und übertrage ihm als einem erprobten Architekten den Entwurf für das Ganze wie für die Einzelheiten, sich selbst nur die Genehmigung und allenfalls Verbesserungen vorbehaltend. So wird denn zuerst eine günstige Oertlichkeit gesucht, dann der Grundriss der Stadt beraten; und indem der Architekt seinem Bauherrn bei jeder Unternehmung Rechenschaft ablegen muss, ergeben sich Gelegenheiten, den Stoff nach Belieben vorzutragen. Ein Kostenanschlag über die Stadtbefestigung wird eingefügt; die Anlage der Citadelle übernimmt der Fürst in eigner Person. Nachdem Materialien aller Art nebst 103 200 wohlorganisierten Arbeitern zur Stelle geschafft sind, und der Hofastrolog den 1. April 1460, morgens 10 Uhr 21 Minuten, als den zum Beginn der Arbeit günstigen Moment erkannt hat, wird die Gründungsfeier unter grossen Zeremonien vollzogen, und dann mit dem Bau der Festungswerke wie mit der Einteilung der Stadt nach Strassen und Plätzen vorgeschritten. Ferner werden die Hauptgebäude, nämlich der Dom, die fürstliche Residenz, die Paläste der einzelnen Verwaltungszweige, die Markthallen, Parochialkirchen, Klöster, Theater, Brücken u. s. w. an ihren Ort gestellt, und ausserdem wird als Muster seiner Gattung je ein passendes Haus für einen Edelmann, Kaufmann und Handwerker aufgeführt. Für jedes dieser Gebäude wird ein Entwurf mit Angabe der Masse, der Formen, der Verzierung durchgesprochen. Für die Bildung der künftigen Einwohner sorgen zwei Erziehungsanstalten, deren eigentümliche Statuten bis auf den Speisezettel vorgetragen werden; ferner eine Art von Universalakademie, wo neben den Wissenschaften auch alle Künste und Handwerke Berücksichtigung finden; endlich ein Haus „der Tugend und des Lasters", einerseits zur Übung aller ritterlichen Künste und abermals der Wissenschaften, andrerseits zum Austoben verschiedener Untugenden unter polizeilicher Aufsicht bestimmt. Da die Stadt zwischen Gebirg und Meer an einem schiffbaren Flusse gegründet ist, wird auch die Anlage einer befestigten Hafenstadt an der Mündung dieses Flusses ins Werk gesetzt. Nachdem jetzt noch eine kunstvolle Leitung aus einem Gebirgssee, welche unter anderen Schwierigkeiten einen Berg vermittelst

eines vier Miglien langen Tunnels überwinden muss, der Stadt das beste Trinkwasser zugeführt hat, zugleich ihre Kanäle füllt, ja weitläufige Maschinen treibt, werden alsbald Bewohner durch Verheissung besonderer Freiheiten und einer eigenen Gesetzgebung, in welcher Steuern und Luxusgesetze die Hauptrolle spielen, nach „Sforzinda" und dem „λιμὴν γαλεοχαρες" gezogen, um sich daselbst in bestimmter Ordnung anzubauen. Die Gründung eines Eremiten-Klosters im Gebirge, eines Sommerpalastes und eines monumentalen drehbaren Turmes ergänzt dann endlich die Bedürfnisse des neuen Gemeinwesens.

Unter dem Fürsten ist natürlich Sforza verstanden; seine Schloss-, Festungs- und Kanalbauten finden hier ihre Verherrlichung. Um keinen Zweifel darüber aufkommen zu lassen, ist die Stadt „Sforzinda" genannt worden; und ihre Thore tragen die Namen der herzoglichen Kinder. Neben dem Fürsten tritt dessen Sohn, unter dem der junge Galeazzo Maria gemeint ist, in den Vordergrund; er wird als ein lernbegieriger Knabe eingeführt, der bei Antonio, dem Baumeister, mit dem grössten Interesse die Architektur, zunächst aber das Zeichnen begreifen will; wodurch wiederum wiederholte Anlässe zu längeren Auseinandersetzungen über die Kunst geboten sind. Auch sonst finden sich mannigfache Anspielungen auf die Familie Sforza. So wird einmal ein goldnes Buch entdeckt, das von zwei verschollenen Städten und deren Gebäuden Kunde gibt: diese entsprechen im einzelnen den neugeplanten Anlagen, und man beschliesst, die von ihnen berichteten Masse und Erfindungen genau zu wiederholen; der Herrscher jenes untergegangenen Reiches heisst aber Zogalia (= Galiazo), und die Schicksale seines Vaters und Grossvaters, die er im Buche selbst mitteilt, sind diejenigen des Francesco und des Jacopo Mutio Sforza.

Jener Rahmen und diese hineingetragenen persönlichen Bezüge hätten bei geschickter Verwertung dem Buche eine anmutige Form verleihen können, welche bei weitem lebendiger ausgefallen wäre als die im Grunde sehr monotone Handlung des Poliphilo. Dieser erlebt auf seiner Wanderung zu Polia eine merkwürdige Begegnung nach der andern; aber Colonna hat letztere mit einem solchen Überschwang von archäologischem Wissen, kunstvollen Redewen-

dungen, überströmenden Gefühlen, ausserordentlichen Bildern versehen, dass sein Buch, uns eher lästig als anziehend, jenen Zeitgenossen wunderbar fesselnd erschien. Wirklich hat Filarete verschiedentliche Ansätze zu einer ähnlichen Behandlung seines Stoffes gemacht. Dahin gehören die umständlichen Aufzählungen antiker Bildmotive, sowie ein langer Katalog antiker Künstler; ferner die Beschreibungen allegorischer Gruppen und Dekorationscyklen; ferner jene Einführung des Zogalia mit seinen Reden und Ermahnungen; endlich die völlig phantastische Erfindung ungeheurer Türme, wenig brauchbarer Labyrinthe (als Schutz von Festungen), kolossaler Statuen, die nachts als Fanale leuchten u. s. w. Aber überall stösst er sofort an die Grenzen seines Vermögens; was er vorbringt, steht immer weit unter dem Werte dessen, was die wahrhaft gebildeten Schriftsteller des Quattrocento nach Form und Inhalt leisten.

Seine klassischen Zitate werden nur zu häufig mit „si dice" eingeleitet und sind meist ganz farblos umschriebene Referate; bei keinem einzigen gewinnen wir den Eindruck, dass es direkt aus der Quelle geschöpft sei. Gerade aber darauf kam es seinem Publikum an, die hochgeachteten und vielbegehrten Aussprüche der Alten in wo nicht echter, so doch glaubhafter Form und Wiedergabe zu vernehmen. Alles was er sonst noch über römische und griechische Kunst vorbringt, trägt denselben Stempel der Oberflächlichkeit, ja es ist fraglich, ob er überhaupt Latein und Griechisch verstand. Weder die griechischen Namen einiger Städte, Brücken und Kastelle, noch Redewendungen, wie „et maxime" und „ut dicitur", oder ungenaue Zitate wie das aus Plautus „utinam dictis dicis facta suppetant" (Pseudulus I., 1., 106) erlauben einen Schluss auf die Gründlichkeit seiner Kenntnisse. Und wenn er in der Widmung des Traktates bemerkt, er bediene sich des „uolghare", weil dadurch das allgemeine Verständnis seines Werkes gefördert würde, so liegt auf der Hand, dass er damit bloss eine Ausflucht sucht. Dantes Kanzonen, Boccaccios Novellen, Petrarcas Sonette gingen von Mund zu Mund und lebten auch in den mittleren und unteren Schichten des Volkes; aber ein theoretischer Architekturroman kam auch in italienischer Sprache schwerlich zu Ohren der Baumeister und Handwerker; und bei seinem eigentlichen Publikum, bei den baulustigen

Fürsten, musste damals die Kenntnis des Latein wohl schon vorausgesetzt werden[73]), wenngleich sie öfter, vielleicht auch bei Sforza selbst, nicht ausreichend mochte vorhanden sein.

Wusste Antonio so infolge einer zu oberflächlichen Bildung die Leser durch archäologische Neuigkeiten schwerlich zu fesseln, so versagte ihm auch andrerseits die Gabe, sie durch kühnes Fabulieren zu unterhalten. Seine Phantasie erschöpfte sich nach wenigen dürren Erfindungen, und es blieb ihm nichts übrig, als diese immer zu wiederholen. Gleichartige Omina drängen sich bei der Gründung der Stadt; nicht einmal, sondern dreimal wird ein unermesslicher Schatz gefunden, der die ausgedehntesten Bauten ermöglicht; die ausschweifend reichen Dekorationsentwürfe für Kirchen und Paläste sind immer fast durchaus die nämlichen; die phantastischen Bauten der Hafenstadt gleichen denen von Sforzinda aufs genaueste. Charakteristisch und erfreulich ist aber dabei, wie glücklich er erzählt, sobald der ebene Boden des Selbsterlebten nicht zu verlassen ist. Das Aufsuchen des Platzes für die Stadt, die Reisen zur Beschaffung von Materialien, die Sonntagsritte mit dem Fürsten oder dem Prinzen, die Erforschung des Gebirges für die Anlage der Wasserwerke, endlich ein grösserer Ausflug zu einem Eisenhammer veranlassen allerlei behagliche und heitere Szenen. Man wird von Landedelleuten gastlich beherbergt, muss aber auch mit den Wurzeln eines Eremiten oder dem Salat eines Schäfers vorlieb nehmen; man geniesst am herrlichen Morgen die Aussicht von einem Berge, frühstückt an klaren Flüssen und füttert die Fische mit dem Brode, das man sich abspart: abends geht man im Mondschein spazieren, oder muss sich in bitterer Märzkälte „wie Sardellen" in einer elenden Hütte zusammenpferchen. Auch beim Bau selber fehlt es nicht an Unterhaltung: der Fürst scherzt herablassend mit seinem Architekten; der wissbegierige Prinz ist froh, den Hoffesten zu entrinnen, um seine Zeichenaufgabe vorzunehmen. Freilich drängt sich auch in diese harmlosen Dinge eine gewisse Monotonie: so oft die Gesellschaft durch die Wiesen reitet, heisst es: „alsbald sprangen einige Rehe und Hasen auf, welche unsere Diener zum Abendessen erlegten."

Was die Sprache Filaretes betrifft, so ist an ihr eine gewisse

Natürlichkeit zu rühmen: für spitzfindige Dialektik, geschraubte Wendungen, schwülstige Redensarten — Stilblüten, die in der Hypnerotomachie sich wie eine Vorbildung des Marinismus anhören — fehlte es ihm durchaus an Kunst und Gewandtheit. Zwar ist seine Schreibart unendlich weit von der klassischen Einfalt, Klarheit und Abrundung der Sprache entfernt, welche die Novellisten und Briefschreiber unter dem Einflusse des antiken Satzbaues geschaffen hatten; vielmehr sind seine zahllosen Anakoluthe, Tautologien, falschen Konstruktionen, Inkonsequenzen in den Formen, dialektischen Eigenheiten demjenigen ein unverständliches Chaos, der unvorbereitet an das Werk herantritt; aber wir müssen uns vergegenwärtigen, an welchen Stil seine Zeitgenossen bei ihren amtlichen und privaten Schreiben im allgemeinen gewöhnt waren, um seine Schwächen nicht härter zu beurteilen, als sie es verdienen.

Störender als die ungebildete Sprache muss aber auch den alten Lesern die überall ersichtliche Unfähigkeit gewesen sein, eine Disposition einzuhalten. Am Anfang des ersten Buches ist die Einkleidung diese, dass in einer vornehmen Tischgesellschaft über die Architektur verächtlich geredet wird; der anwesende Antonio, als berufener Verteidiger seiner Kunst, tritt vor, um die Tadler zu belehren. Er stellt für seinen Vortrag drei Teile auf: er will erstens von der Herleitung der Masse und vom Ursprung, der Aufführung und Erhaltung der Bauten, zweitens von der Lage und Einteilung einer Stadt, endlich von den Gebäuden der Alten und deren Vorzug vor den modernen, auch von allerlei Erfindungen reden. Aber schon in der Mitte des zweiten Buches springt die Darstellung ohne jede Vermittlung in die angegebene Fiktion des Stadtbaues über; der angekündigte erste Teil wird unterbrochen und später gelegentlich fortgesetzt; der zweite Teil breitet sich unverhältnismässig aus, der dritte ist nur in verstreuten Ansätzen vorhanden. Ohne einen inneren Abschluss gefunden zu haben, geht Filarete mit dem 22. Buch zur Zeichenkunst über, die er mit mehr Folgerichtigkeit in drei Büchern behandelt, um endlich in einem unorganisch angehängten 25. Buch noch die Bauten der Medici lobpreisend zu besprechen. Und wie dieser Aufbau des Ganzen formlos ist, so sind auch die einzelnen Beschreibungen, besonders solche von komplizierten Bauten,

überaus verworren angelegt. Was konnte wohl, dürfen wir fragen, den Filarete veranlassen, sein Werk in einen Roman zu kleiden, wenn ihm humanistische Bildung und dichterische Begabung in gleicher Weise fehlten? Die Antwort wird lauten: Er wird gefunden haben, dass sein Vorrat an Kenntnissen und Gedanken nicht ausreichte, um, wie Alberti, ein Lehrgebäude von Regeln und praktischen Anweisungen aufzuführen; und da er als richtiger Dilettant seine Mängel nicht kannte, zog er die breitere, minder wissenschaftliche Form als die lieblichere und zugleich vorteilhaftere vor.

Aber auch die gelungenste Einkleidung würde die mannigfachen Blössen des Inhalts nicht verdecken; und ohne Zweifel wusste man schon im 15. Jahrhundert die schwachen Seiten des Traktates zu durchschauen. Man konnte bereits eine andre wissenschaftliche Kost erwarten: bedeutende Arbeiten waren um 1460 erschienen oder wurden vorbereitet. Die Kenntnis Virtruvs, der die meisten seiner Punkte mit weither zusammengetragener Gelehrsamkeit und mit zäher Gründlichkeit behandelt, begann damals um sich zu greifen; auf ihm fussend, aber an Vielseitigkeit ihn weit übertreffend, hatte Alberti ein Werk nach dem andern veröffentlicht, und mit umfassender Erkenntnis, ein wahrhaft klarer Geist, Probleme aller Art aufgestellt und gelöst. Der Traktat des Francesco di Giorgio Martini bearbeitete die Fragen der Befestigungskunst mit einer Genauigkeit und einem Reichtum an Erfindungen, welcher alle ähnlichen Werke über Militärarchitektur in Schatten stellte. Piero della Francesca eröffnete seine Gedanken über die Perspektive. Allenthalben beschäftigte man sich mit dem Entwerfen von Maschinen der verwickeltsten Konstruktion; und die kühnen Versuche des Lionardo etwa auf dem Gebiete der Hydraulik oder seine Studien über Flugmaschinen u. dgl. waren schon in der Gedankenarbeit der Mitte des 15. Jahrhunderts vorhanden. Aber wenn Lionardo auch ganz phantastische Probleme mit einem überraschenden Aufwande von Scharfsinn wenigstens auf dem Papier durcharbeitet, begnügt sich Filarete damit, die Aufgabe aufzustellen und, ohne auf die Methode ihrer Bewältigung einzugehen, zu bemerken, es sei in der Ausführung alles vortrefflich gelungen. Als jener lange Tunnel für die Wasserleitung durch den Berg getrieben werden soll, sagt er

einfach: „Wir machten an der einen Berglehne ein Loch, so gross wie ein Thor, und bohrten einen Stollen, bis wir nach unglaublichen Schwierigkeiten an der andern Seite, und zwar in der richtigen Höhe, herauskamen.“ Er erfindet einen mehrstöckigen Turm, der auf einem Zapfen seines Sockels sitzt und um seine Axe drehbar ist: aber welche Kräfte die Drehung bewirken, erklärt er ebensowenig als ihren Zweck.

Diese Furcht Filaretes, die Schwierigkeiten zu behandeln, positive Aufschlüsse und praktische Anweisungen zu erteilen, erstreckt sich, von dergleichen unwahrscheinlichen Bauten auch ganz abgesehen, auf die Teile des Traktats, welche er unter keiner Bedingung in solcher Weise vernachlässigen durfte, wenn er seinen lehrhaften Zweck im Auge behielt. Wollte er wirklich eine Anleitung geben, wie man am besten eine Stadt einteilte und befestigte, so durfte er nicht schlechthin die Form eines achtspitzigen, regelmässigen Sternes vorschreiben, die nur bei vollkommen ebenem Terrain angezeigt wäre, und noch weniger die Rücksicht auf den schiffbaren Fluss vergessen, welche von ihm nur bei der Wahl der Örtlichkeit für eine Stadtgründung in Betracht gezogen ist. Er durfte sich auch nicht damit begnügen, die sechzehn Hauptstrassen von den acht Thoren in den stumpfen Winkeln des Sternes und den acht Rundtürmen an seinen Spitzen nach dem im Zentrum gelegenen Domplatz zu ziehen und einige weitere Märkte anzuordnen, sondern musste auch die Anlage der Gassen weitläufig besprechen, da gerade deren Richtung im Hinblick auf Wind und Sonne der Gegenstand von Vitruvs und Albertis Lehren und der allgemeinen Aufmerksamkeit war. Seine Citadellen, aus denen Türme von gelegentlich 375 br. Höhe mit einem Pfeiler- oder Säulenstockwerk über dem andern aufragen, konnten zu einer Zeit, wo infolge der sich rasch entwickelnden Anwendung von Belagerungsbombarden ein niedriger Festungsbau bereits angestrebt wurde, kaum mehr ernst genommen werden; aber er versäumt auch den dabei gebotenen Anlass, etwa die technischen Kunstgriffe bei Errichtung so hoher Türme zu erläutern: im ganzen Traktat ist nicht einmal von einem brauchbaren Gerüst die Rede. Er beschreibt eine ganze Reihe von Klöstern: allein auf Grund seiner Angaben

wird niemand die einzelnen Räume zu verteilen wissen. Ebenso beschränkt er sich bei Häusern und Palästen auf die fast immer wiederholte Vorschrift, in jedem Stocke des Vordergebäudes einen Saal zwischen je einer, auch je zwei Kammern anzuordnen; alles übrige wird in Bausch und Bogen dahin und dorthin verwiesen. Von der Einrichtung der Münze, der Douane, der Gefängnisse, der Bäder, des Eisenhammers erfährt man nur das Notdürftigste; und auch die zahlreichen Illustrationen (er gibt deren über 200) sind für solche Einzelheiten fast durchweg unbrauchbar, während sie zur Ergänzung der verworrenen Beschreibungen und zur Erkenntnis der gedachten Formen meist gute Dienste leisten. Endlich: so oft ein Wissbegieriger sich bei dem alles anordnenden Architekten nach diesem oder jenem, nach einer Technik oder sonst einem Handgriffe erkundigt, weicht der Gefragte mit allerlei Wendungen aus, wie: „das versteht Ihr doch nicht"; oder: „davon werden wir später reden", um sein Versprechen doch niemals zu erfüllen. Überhaupt geht der Traktat fast lediglich auf Erklärung vermittelst summarisch vorgetragener Beispiele aus, ohne sich zur Aufstellung allgemeiner Gesetze zu versteigen; und es ist klar, dass eben schon deshalb keine praktische Wirksamkeit, höchstens für den Kundigen, dem es auf Lernen nicht mehr ankam, eine leichte Unterhaltung von ihm erwartet werden durfte. Wie anders sind Albertis Baubeschreibungen, die im grossen und ganzen dem Filarete als Vorbilder dienten, angelegt und durchgeführt!

Freilich ist nicht zu übersehen, dass zwischen solchen Unzulänglichkeiten sich auch Abschnitte finden, deren präzisere Fassung eher nutzbringend sein konnte. Dies sind vor allem die Bücher über die Zeichenkunst und die Eingangskapitel, in denen die Proportionen des Menschen, die gebräuchlichen Längenmasse, die Entstehung der Bauten, die Vergleichung eines Gebäudes mit dem menschlichen Körper abgehandelt werden. Auch die Besprechung der Säulen und Gesimse bietet Sachliches genug (obgleich die Unterschiede der Kapitälformen noch immer nicht erkannt sind), und der Anhang ist zwar nur ein kleiner, aber doch selbständiger Beitrag zur Kenntnis der mediceischen Bauthätigkeit. Filarete war imstande, einzelne dieser Teile etwas klarer und methodischer zu

gestalten, weil er für sie einen engeren Anschluss an gute Vorarbeiter sich gestattete. Seine Quellen sind im wesentlichen wiederum Alberti, und zwar dessen Bücher „de Re aedificatoria", „de Pictura" und die „Elementa"; und in zweiter Linie Vitruv; wobei aber nicht sicher zu entscheiden ist, ob er letzteren nach dem Original, oder nicht vielmehr nach einer Bearbeitung, oder auch vielleicht nach Hörensagen benutzt hat.

Durch die Anlehnung an diese Säulen der damaligen Kunstwissenschaft setzte sich Filarete in den Vorteil, zwei besonders dringende Bedürfnisse seiner Zeit mit einer Gedankenfülle befriedigen zu können, die ihm seiner eigenen Begabung nach nicht zu Gebote stand. Von jeher war man ja darauf bedacht gewesen, die Geheimnisse der Malerei in Sätze zu fassen und diese in Traktaten vor dem allmählichen Untergange zu sichern. Aber während die ältere Zeit — wir erinnern an die „Schedula" des Theophilus und an Cenninis „Libro dell' arte" — sich hauptsächlich um Rezepte für die Zusammenstellung solider Farbstoffe und für deren richtige Anwendung bemühte, oder, wie uns das „Malerbuch vom Berge Athos" lehrt, die den Personen und Vorgängen der heiligen Geschichte zukommende Auffassung überlieferte, begann mit der Wiedergeburt der Künste und Wissenschaften das neue, geistiger arbeitende Geschlecht eine minder handwerksmässige Behandlung der Malerei zu verlangen. Ihm waren die Augen für die Wirkungen der Perspektive aufgegangen: es wollte nun auch die Gesetze derselben, vor allem aber die Griffe kennen, durch welche der unsichere Künstler der Natur beikommen konnte. Dann aber hatte die Eurhythmie klassischer Bauten und Bauteile seinen Sinn gefangen genommen: auf Proportionen beruhte ihm der Zauber dieser ganzen „Musik", wie Alberti von seinen Façaden sagte; und wer sie kannte, diese „göttlichen" Proportionen, der besass die Kunst. Was über diese beiden Themata, und sei es auch noch so unklar, ungründlich und verfehlt gewesen, damals vorgetragen wurde, ward nicht umsonst gesagt: denn es fiel auf einen fruchtbaren Boden, für dessen Produktivität jeder Irrtum den Anlass zu neuen Gedankenfolgen gab So mochte auch Filarete seinen Traktat durch die Mitteilung mancher, noch nicht weit verbreiteter Sätze

über diese Dinge seinen Lesern annehmbar machen, während er doch nicht imstande gewesen war, die betreffenden Kenntnisse für seinen eigentlichen Zweck, die Darstellung der Architektur auf Grund jener „modi e misure", richtig zu nutzen, und Neues aus seinen eigenen Gedanken kaum hinzufügte.

Ganz anders aber als vor einer Kritik im Sinne des 15. Jahrhunderts erscheint der Traktat in unsern Augen. Für uns ist er ein Glied in der Reihe der Lehrbücher über die Architektur; ob er nun einen Fort- oder Rückschritt unter ihnen bezeichne, wir müssen ihn mit derselben Gewissenhaftigkeit würdigen. An seinen Schwächen haben wir das Charakteristische festzuhalten; seinen Phantasien haben wir nachzugehen: in Worten pflegt sich ein Entwurf völliger, freilich deshalb nicht immer vollkommener, auszudrücken als durch die That. Jene mit einer wahren Naivetät unermüdlich wiederholte Kuppelkirche zwischen vier Türmen über dem griechischen Kreuz, jene grosse Gedankenarmut, die für Façaden kaum jemals den Aufriss des Mailänder Spitals abändert, kann uns zwar Filaretes Begabung verdächtigen, muss uns jedoch die energische Vorliebe seiner Zeit für die genannten Schemata bezeugen. Aus verworrenen Zahlangaben werden wir uns wertvolle Notizen für die damals gebräuchlichen Raumverhältnisse heraussuchen; vielleicht auch aus verschiedenen Andeutungen die Methode des Plänezeichnens erschliessen. Über manche Grundsätze bei der Anlage von Gebäuden, manche technische Regeln werden wir belehrt; und da Filarete die Gelegenheit so bedeutender Arbeitvergebung, wie sie bei der Stadtgründung angenommen wird, zur Einführung vieler zeitgenössischer Künstler benutzt, so erfahren wir, welche Namen ihm, und also vermutlich der öffentlichen Meinung, als die besten galten. Schliesslich darf nicht vergessen werden, dass der Traktat schon allein als eins der ältesten uns erhaltenen Werke über Zivil-Architektur Beachtung verlangt.

Dass Filarete sein Werk, dessen erste Abschriften er jedenfalls überwachte und dessen Illustrationen er zweifellos selbst angab, dem Herzog überreicht hat, ist nicht zu beweisen; denn ein

würdig ausgestattetes Exemplar, das jenem gewidmet wäre, existiert nicht. Da wir jedoch zwei unvollständige Handschriften besitzen, welche eine Dedikation an ihn an der Spitze tragen, so können wir schon deshalb mit Sicherheit annehmen, dass ihr Archetypus dem Sforza gehörte; ganz abgesehen davon, dass das Werk, wie wir hörten, von Anfang an für ihn bestimmt und noch während Filaretes Aufenthalt in Mailand vollendet worden war. Etwa gleichzeitig verfasste dann Filarete eine zweite Widmung, und zwar an Piero Medici, mit welcher er jene Prachthandschrift versah, die noch Vasari in mediceischem Besitz vorfand.

Dieses Geschenk an seinen langjährigen Gönner, zu dem sich noch (1465) die oben beschriebene Statuette des Marc-Aurel gesellte, sollte vielleicht dem alternden Filarete einen Ruheplatz in seiner Vaterstadt sichern. Wir sahen, dass er im August 1465 den Spitalbau aufgibt; da er seitdem in Mailand nicht mehr genannt wird, steht zu vermuten, dass er bald darauf diese seine zweite Heimat verliess; vielleicht nach Sforzas Tode im Frühling 1466. Für uns ist nunmehr jede zuverlässige Spur von ihm verloren; Vasaris Angabe, er sei nach Rom zurückgekehrt und dort mit 69 Jahren gestorben, mag richtig, sie kann aber auch falsch sein. In Sta Maria sopra Minerva, wo er ihn ruhen lässt, findet sich seine Grabstätte nicht mehr.[74])

Von seinen Schülern, jenem Niccolò und dem Varrone, und den tanzenden Jünglingen auf dem Relief an der Petersthür haben sich mehr Nachrichten[75]) als Werke erhalten. Einen Einfluss Filaretes auf sie nachzuweisen, ist also unmöglich. Sie verlieren sich unter dem Schwarm römischer Bildhauer, aus welchem der nach Vasari übelberatene Papst Eugen ihren Meister hervorgezogen hatte. — Vollgültigen Menschen ist es gegeben, in den Geistern unsterblich zu sein, denen sie Gestalt und Nahrung verliehen: Antonio Filarete, ein echtes, aber unscheinbares Kind seiner grossen Zeit, wäre vergessen worden, hätte der Zufall nicht einzelne seiner Werke erhalten.

Anmerkungen.

1) Vasari, Giorgio. Le Vite de' ... pittori, scultori ed architettori ... con ... annotazioni ... di Gaetano Milanesi. Firenze, Sansoni, 1878—85. II, 453 ff.: Antonio Filarete e Simone. — Vgl. dazu zunächst Jansens Artikel „Averulino" in Meyers Künstlerlexikon, II, 471 ff., der indessen einiger Berichtigungen und Ergänzungen bedarf.

2) Corio, Lodovico, Antonio Filarete da Firenze; in „Il Politecnico, giornale dell' ingegnere, architetto etc."; Milano, Decembre 1873, anno XXI, No. 12, p. 722 ff.

3) Beltrami, Luca, Il Castello di Milano ... 1450—1535. Milano 1885, Colombo e Cordani.

4) Canetta, Pietro, Cenni sull' Ospedale Maggiore di Milano. Milano 1885, Tipografia Sociale.

Derselbe. Cenni storici sugli Acquedotti .. dell' Osped. Magg. di Milano. Milano 1884, Civelli.

Derselbe. Cronologia dell' Osped. Magg. di Milano. Milano 1884, Cogliati.

Derselbe. Elenco .. dei Benefattori dell' Osped. Magg. di Milano. Milano 1887, Cogliati.

5) Vgl. Vasari a. a. O., S. 454, Anmerk. 3 †; und Zani, Enciclopedia etc., Artikel: „Averlino".

6) Vasari, Vite etc., II, 243, in der Vita des Lorenzo Ghiberti. Vgl. den Kommentar dazu, S. 253 ff.

7) Die historischen Begebenheiten, welche wir auf den kleinen Reliefs an der Thür abgebildet sehen: die Kaiserkrönung Sigismunds, 1433, und die Vereinigung der orthodoxen Kirchen auf dem Florentiner Konzil, 1439, geben wohl für ihre eigene Anfertigung einen terminus post quem, sind aber für die Datierung der Hauptteile der Thür nicht massgebend; weil ihre Einfügung überhaupt, oder auch nur die Darstellung des Konzils, erst nachträglich befohlen sein kann.

8) Vgl. sein „Opusculum de Mirabilibus nove et veteris Urbis Rome, 1510, ed. Jac. Mazzochius"; Liber III. de nova Urbe: „in Basilica S. Petri est praeclara Porta aenea, quam Eugenius IV. fabricare fecit a praeclarissimo Antonio Florentino, aerario sculptore."

9) Vgl. Vasari, a. a. O. II, 453, Anmerk. 1.

10) Vgl. seine „Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke", § 175.

11) Von der Vergoldung der Thür sind freilich keine Spuren übrig; dass sie aber bestanden hat, wird durch Flavio Biondo bezeugt, der in der „Roma instaurata", lib. I, Cap. VIII, Eugen IV. zuruft, Papst Leo habe zwar der Peterskirche silberne Thorflügel geschenkt, indessen seien diese ganz kunstlos gewesen; ebenso gross sei daher seine — Eugens — Freigebigkeit, „aeneas posuisse [valvas] inauratas tantisque insculptas historiis . . ., ut quadruplo aeris aurique impendium merces opificis superaverit".

12) Eine genaue Beschreibung der Thür, auf die wir verweisen, findet man in Meyers Künstlerlexikon, a. a. O.; auch u. a. im Aufsatz von Geffroy, in der „Revue des deux Mondes", vom 15. Sept. 1879. Bei Valentini, Basilica Vaticana, geben Tafel XX—XXV Abbildungen von ihr; und vielleicht am besten hilft man sich mit der im Handel verbreiteten Photographie nach einer Zeichnung Tosis.

13) Abgesehen von den weiter unten zu besprechenden Künstlerbezeichnungen hat die Vorderseite der Thür noch folgende Inschriften, die wir der Deutlichkeit wegen, wie jene im Text, durchweg mit Zwischenpunkten versehen geben, was im Original nicht in gleicher Weise der Fall ist. Unter dem als Caporione oder Capitano von Rom erklärten Reiter steht: „ANTONIVS · DE · RIDDO · C."; unter den Aposteln: „S. PAVLVS · APOSTVLVS", „S. PETRVS · APOSTVLVS"; der die Kreuzigung Petri anordnende Herrscher ist als „NERO", der Ort dazu als „ROMA" bezeichnet. Unter dem Thron der Maria lesen wir: „AVE · GRATIA · PLENA · D · TECVM"; unter demjenigen Christi: „SALVATOR · O · MVNDI"; auf seinem Buche: „EGO · SVM · LVX · ET · VIA · VERITATIS". Auf seinem Nimbus wie auf denen der Apostel befinden sich arabische Inschriften; derjenige Marias enthält eine griechische, von welcher wir jedoch nur das Wort *MAPIA* zu entziffern vermochten. Ob jene arabischen Buchstaben Worte bilden, oder ob sie bloss dekorativ sind, ist noch nicht festgestellt worden.

14) In Janitscheks „Repertorium für Kunstwissenschaft" 1884, VII, 291 ff., im Aufsatz: „Filaretes Mitarbeiter an den Bronzethüren von St. Peter" macht H. v. Tschudi auf die Ähnlichkeit der Filareteschen Rankenmotive mit denjenigen gewisser Fragmente aus dem Neronischen Circus aufmerksam, die sich jetzt in den Grotten der Peterskirche befinden.

15) In diesem Punkte stützen wir uns nur auf Tosis Zeichnung.

16) Ebensowenig Beachtung verdient die Hypothese des P. Marchese (vgl. seine „Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani", Firenze, 3. edizione, I, 409—10), jene Holzthür, welche Eugen IV. von Fra Antonio da Viterbo ebenfalls für die Peterskirche anfertigen liess, und die 1437 vollendet wurde, habe der Erzthür des Filarete zum Vorbilde gedient. Die Sache ist an sich zu absurd, um glaubhaft zu sein; und sie beruht ohne Zweifel einfach darauf, dass Torrigio, aus dessen „Sacre Grotte Vaticane", 1639, p. 155—56, Marchese schöpft, eine genaue Beschreibung der Erzthür auf die hölzerne übertragen hat, die von

Paul V. zerstört worden war. Vgl. Eugène Müntz, les Arts à la Cour des Papes. I. 41 ff., der aber diesen Punkt unaufgeklärt lässt.

17) Vgl. Müntz, a. a. O.

18) Vgl. v. Tschudi, a. a. O. Dass Filarete den Simone im Traktat nirgends erwähnt, spricht indessen an sich nicht gegen seine Mitarbeiterschaft; denn Filaretes Angaben daselbst sind selten genau, immer aber auf Hervorhebung seiner eigenen Person berechnet.

19) Daneben ist noch das unverständliche Wort: „SFOGLIA" zu entziffern.

20) Ausser Valentini, a. a. O., gibt E. Müntz, La Renaissance en Italie etc., Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 127, eine Abbildung des Reliefs, auf welcher noch zwei kleine Hunde sichtbar sind.

21) Über die Persönlichkeiten der Schüler vgl. v. Tschudi, a. a. O. Den Pasquino und den Varrone erwähnt Filarete auch in seinem Traktat; den Florentiner Niccolaio, der nach seinem Zeugnis daselbst ebenfalls in Rom bei ihm arbeitete, hat er auf dem Relief nicht mitabgebildet, wodurch seine Nichtbeteiligung an der Thür bewiesen wird.

22) Vgl. Müntz, a. a. O. S. 41.

23) Vgl. Meyers Künsterlexikon, a. a. O.

24) Wir sind bei der Beschreibung dieses Werkes der Abbildung auf Tafel 44 der Gazette archéologique 1885, an X, und dem dazu gehörigen Aufsatz von Louis Courajod gefolgt: „Quelques sculptures en bronze de Filarète", p. 382—91, zu welchem Herr Direktor Treu in Dresden uns einige Ergänzungen mitzuteilen die Güte hatte. Courajod hat auf seiner Abbildung die das Werk tragenden Muscheln weggelassen und die Inschrift mit Auflösung der Signaturen, sowie mit willkürlicher Anwendung von Punkten wiedergegeben. Ausserdem datiert er infolge vermutlich flüchtiger Betrachtung der Inschrift die Arbeit auf das Jahr 1465. Auf seine etwas sanguinischen und weitgehenden Folgerungen für die Geschichte des Émails aus der Existenz des Stückes gehen wir hier nicht ein, da diese schwierigen technischen Fragen uns auf Gebiete verführen würden, deren Erforschung noch keineswegs abgeschlossen ist. Übrigens wurde die Statuette bereits im „Kunstblatt" 1826, S. 371—72, publiziert und wiederum von Schorn in seiner Vasari-Übersetzung (Stuttgart und Tübingen 1837, II, 280) besprochen. Auch Lipsius erwähnt sie in seiner „Beschreibung der Churfürstl. Antiken-Gallerie zu Dresden", 1798, S. 118. — In der Fortsetzung seines Artikels schreibt Courajod, Gazette archéolog. XII, 1887, p. 286 ff., dem Filarete ein Bronzerelief, 27,6 : 16,3 Centim., den Kampf des Odysseus mit Irus darstellend, auf Grund seines Stilgefühles zu. Es befindet sich in der Ambraser Sammlung, Saal V, No. 345. Ferner einen bronzenen Mohrenkopf mit geblähten Backen (Museo Correr, Venedig), den er, in Erinnerung an eine im Trattato, Buch IX, F. Magl. 69 v., mit den Worten „il couerchio [del vaso] era uno putto nudo che gonfiava le ghote et in modo era congegniato, che soffiava al fuoco fortissimamente etc. (wenn das darin befindliche Wasser zum Dampfen gebracht wurde)" beschriebene Figur, wie sie schon bei Vitruv erwähnt wird, mit dieser identifizieren möchte.

25) Ein nicht unähnliches Motiv — zwei Genien halten das Wappen innerhalb eines trapezförmigen Rahmens — befindet sich an der Grabtafel Martins V.

26) Die Vermutung E. Müntz' (La Renaissance en Italie etc., Livre II, chap. 1), Filarete sei bereits im Jahre 1447 in Mailand ansässig gewesen, beruht auf folgendem Briefe des Filelfo, dem wir indessen keinerlei Beweiskraft für jene Ansicht zuschreiben können. Francisci Philelfi Epistolarum familiarium libri XXXVII etc., Venetiis 1502, Liber Quintus, fol. 39 v: „Franciscus philelfus. Antonio trebano. sal. — Antonius florentinus, fictor et excussor egregius, aeque tempestate nostra atque praxitelen apud priscos memorant copanve aut phidian aliquem, et te diligit plurimum et mihi est carissimus. Itaque a me petiit, ut te in familiaritatem benevolentiamque acciperem, quippe qui mei studiosissimus sis. Cupere enim se non secus suos amicos omnes fieri meos atque ipse est. Quare ut et homini amicissimo et humanitatis officio satisfacerem, iccirco hasce litteras ad te dedi, ut tibi perpetuo testes essent singularis dilectionis erga te meae. Vale . Ex Mediolano . IIII . Kal . Mart . MCCCC XLVII." — Wenn unter diesem „Antonius florentinus" wirklich Filarete, und nicht etwa ein anderer Florentiner, verstanden ist, so kann doch seine Empfehlung des Trebanus immerhin eine schriftliche, und er mit Filelfo von andern Orten her bekannt gewesen sein. Übrigens bezeugt der schwülstige Ton des Briefes noch keineswegs eine engere Freundschaft Filaretes mit Filelfo. — Über den Adressaten des Schreibens konnten wir nichts Sicheres ermitteln: vielleicht ist der Dichter Trebanio gemeint, dem wir um jene Zeit am Hofe der Malatesta zu Rimini begegnen.

27) Diese Geschichte geht mit Sicherheit aus zwei Momenten hervor: aus der Klage Filaretes im Traktat, Buch IV., er würde in Rom schöne Werke, die er begonnen, vollendet haben: „se non fussono fatte certe insidie, che a torto furono fatte a un grandissimo mio amico (mit dem er sich selbst meint) . . . da' Romani al tempo di papa Nicchola"; und aus jenem Briefe der Florentiner Signorie an ihren Sprecher in Rom, Paolo de Ghiaceto, welchen Milanesi entdeckt und E. Müntz im „Courrier de l'art" 1883, p. 33, abgedruckt hat. Dieser Brief beweist auch zugleich die Autorschaft Filaretes für jenes Grabmal im Lateran.

28) Der fragmentarische Zustand des Denkmals de Clavibus ist wegen der späteren Schicksale der Laterankirche kein gültiger Beweis dafür, dass Filarete Rom nicht wieder betreten habe; andererseits darf der Beistand der h. Jungfrau de' Servi in Florenz, für den Filarete ihr ein wächsernes Bild opferte, nicht darauf gedeutet werden, dass ihm eine Rückkehr dorthin damals ermöglicht worden ist. Im 25. Buche des Traktates sagt er, von jenem wunderthätigen Marienbilde redend: „accadendo a Roma un' infortunio nel tempo di papa Niccholaio Quarto [!], et innocente di tal cosa, ricorsi a quella, che per sua gratia m'exaudi." Er kann mit dieser „Erhörung" meinen, dass die h. Jungfrau ihn vor Schlimmerem bewahrt habe, als die Verbannung aus Rom ist.

29) Eigenhändig; er befindet sich im Florentiner Archivio Centrale di Stato, Carteggio privato de' Medici, filza 17, carta 99. Veröffentlicht wurde er im Journal „Il Buonarroti", Aprilheft 1869, und als Faksimile wiedergegeben in

dem Werk von Carlo Pini „la Scrittura di Artisti italiani Sec. XIV—XVII", Firenze, 1869, Vol. I, 37; dispensa 3.

30) Unsere Darstellung folgt hier und weiterhin, so lange sie den Kastellbau behandelt, dem bereits S. 52 angeführten Buche von Beltrami, dem auch die Mehrzahl der dafür mitgeteilten Dokumente entnommen ist. Da jenes ausgezeichnete Buch im Handel nicht erschienen ist, wird man den Abdruck der dort zuerst publizierten Urkunden gerechtfertigt finden.

31) 1 Braccio von Mailand = c. 60 Centimeter. Wir kürzen die Bezeichnung Braccio zu „br." ab.

32) Von dieser Thoranlage zeigt das Kastell schon lange keine Spur mehr, da ein Blitzschlag sie im Jahre 1521 von Grund aus zerstörte. Der Battiponte bestand in einem viereckigen, pfeilerartigen Bau von etwa $22^1/_2$ br. Seitenlänge, der, mitten in den Graben gesetzt, die heruntergelassene Zugbrücke des Thorturmes aufnahm und durch eine zweite Brücke seinerseits die Verbindung mit dem andern Grabenrande vermittelte. Seine Plattform wurde auf drei Seiten von Mauern umgeben; und wie das Thor hatte er in der vorderen Mauer, also gegen die Stadt hin, eine Pforte für Fussgänger neben derjenigen für Reiter. — Die Ansicht des Kastells in den „Civitates orbis terrarum" Köln, 1572, zeigt statt des Battiponte einen dreieckigen Ravelin und keinen Thorturm; diejenige aber in des Rivius deutscher Vitruv-Ausgabe (Basel, 1614, S. 97) vor einem stattlichen Turm einen fünfeckigen Ravelin, von dem Carlo Promis (Trattato di Architettura etc. di Franceseo di Giorgio Martini, edizione Sakuzzo, Torino 1841, II, 220) fälschlich annimmt, er stamme aus dem Jahre 1450.

33) Brief des Jacopo an den Herzog, vom 28. Mai 1452. (Paris, Bibliothèque Nationale, Archive Sforzesque.) Antonio habe den Raum über dem Wappen aussparen lassen: „a essere tre braza de alteza et braza uno in grosseza; in lo quale relasso dixe, gli vole mettere certi lavori di teste de boi e altri lavori in guisa de una guirlanda, le quali lavori sono de tera cota ordinati con colonete di tera cota intaliate; le quali cose ò informatione da magistro Pedro inzenerio et da altri magistri, che questo lavoro non sarà durabile per le fredure grande et altri mali tempi, e saranno d'una grandissima spexa; e perehè le dicte teste e lavori non sono anchora prineipiati, la V. S. li pô deliberare, se la dieta fazada s'è de finire integra senza lavoro di queste teste, overo aspettare, che le dicte teste et esso lavore sia fornito; el quale lavoro Magistro Antonio lo ferà fare a Corte; e non vogliando la S. V. metere le dicte teste, in uno dì forniremo quello relasso che havemo lassato, e parirà una bella murata e forte . . . . ."

34) Brief Sforzas an Filippo. Archivio di Stato, Cart. diplom., Cartella 129 A, in Mailand. „Mag° Ant°, quale attende li ad dieti lauorerii de quello nostro Castello de porta Zobia, ne serive ehe li mancha certi marmi et altre prete per fornire alcuni lavoreri principiati . . . ."

35) Eigenhändiger Brief Filaretes an Cicco Simonetta, im Arch. Sforz., Cod. 1586, fol. 180. (Paris, Bibl. Nation.): „Reverendissime e maior mi. La cagione de questa si è come per altre (litere) vi ò scritto, la diferenza di questo muratore con

me; hora achade de affare alla torre certi becchategli che vanno in cima; e perchè luj gli vole fare a uno modo divariato al altro lavoro, che è ordinato disotto. El perchè è bisogniato farne disegni, i quali sono in questa ischatolina; e che il Sig^re^ dica luj quello che gli piace; priegho la magnificenza vostra facia in modo non abiamo hogni dì queste questioni; chè, come iscrivo al Sig^re^, non si confà il fatto suo col mio; luj è muratore; se fusse maestro dell' arte mia, io non mi curerej di disputare, che come è usanza interporre; el Sig^re^ sa ben che più volte in sua presenza abiam' avuto diferenze fra se et io . . . . . Dell' altre cose voi sapete el bisogno mio: io non ò dinari, e non sono in tutto guarito; jo non ò amici: chi mi presta una volta no mi vuole prestare l'altra, io prometto che se non avessi male, jo sarei venuto da voi; se non fussi potuto venire a cavallo, saria venuto a piè: si che provedete. Ex Mediolano di l'anno Domini 4. oct. 1452. Antonius Architettus."

36) Allerdings erscheint ein „Antonius de Florentia" noch in einer Rechnung der „Salariati laborierorum Castri Mediolani" vom Jahre 1463; allein es kann sich hier um einen erst so spät an Filarete abgetragenen Restbestand handeln, wenn nicht um eine vereinzelte Konsultation oder Lieferung. — Die Dekoration eines zweiten Turmes, auf welche der oben (S. 55) angeführte Brief an Piero Medici anspielte, wird sonst nirgends erwähnt.

37) Schon im Dezember 1451, in eben jenem Brief an Piero Medici (S. 55), spricht Filarete von der Absicht des Herzogs, ihn am Dombau unterzubringen, und von dem Widerspruch der Deputierten. Ein darauf bezügliches Schreiben Sforzas an letztere vom 24. Februar 1452 (Mailand, Archivio di Stato, Reg. Lett. duc. No. 129 A, f. 83 v.) hatte keinen Erfolg; ein anderes, vom 7. August d. J. (abgedruckt bei Nava, Memorie . . intorno al . . . duomo di Milano, Milano 1854, I, 232 f.; und in den „Annali della Fabbrica del duomo di Milano, pubblicati a cura della sua Amministrazione", Milano 1875 ff., II, 146), führte zum Ziel. — Solario erscheint erst 1452 in den Rechnungen; und „Magister Antonius de Florentia ingeniarius fabricae" erhält am 4. November d. J. eine Zahlung für das Modell eines „tiborius" (Vgl. Annali etc., Appendici, II, 80). Dann findet sich (Vgl. Annali II, 156) am 5. Juli 1454 der lakonische Vermerk: „Deliberatum est quod a modo in antea cassari debeat et pro cassato teneatur magister Antonius de Florentia ingegniarius fabbricae, eo quod de eo fabbrica non eget."

38) In der Gefangenenliste von 1457 des Mailänder Polizeimeisters (Mailand, Archivio dello Stato) ist folgender Vermerk enthalten: „Imprima Magistro Antonio de Florentia destenuto a dì XV. de Augusto de lo anno de MCCCCLIIII. perchè fo quello che con sassinamento amazò Pantea fiola de lo spectabile Messer Francesco Filerfo una cum Jeronimo suo marito." Diese Worte haben den Character Filaretes vielfach in ein schlechtes Licht gesetzt, weil man sie auf ihn bezog. Indessen ist hier an einen andern Florentiner desselben Namens zu denken; denn von jenem Gefangenen erfahren wir aus dem nämlichen Dokument, dass der Herzog ihn erst zu Weihnachten 1457 begnadigt hat, währed wir von Filarete wissen, dass er zwischen August 1454 und Dezember 1457 mehrfach in herzoglichen Diensten beschäftigt wurde. Vgl. dazu Archivio Storico lombardo, 1878, V, 360 die

Frage Ghinzonis; und die entsprechende Antwort von Caffi, p. 551 desselben Bandes. — Die Person dieses zweiten Antonius de Florentia — von dem hier nicht einmal der Beruf angegeben ist — wird schwerlich festzustellen sein. Einen Antonio fiorentino nennt Filarete im 6. Buche des Traktates samt einem Niccolaio als Verfertiger des Bronzestandbildes in Ferrara, welche Nachricht Vasari, Vite etc. II, 385 (in dem Leben des Brunelleschi) wiederholt. Florentiner Künstler und Arbeiter fanden sich damals allenthalben; und da der Familienname selten genannt wird, ist mit dem so häufigen Namen Antonius nichts anzufangen. Wir würden auch Bedenken tragen, die im Text erwähnten verschiedenen Arbeiten dem Filarete zuzuschreiben, würden sie nicht sämtlich durch Anspielungen im Traktat oder andre unzweifelhafte Urkunden belegt.

39) Vgl. die Dokumente dazu bei Corio, im „Politecnico" anno XXI. Er druckt aus den Missive Sforzesche, Reg. 21, fol. 201, (Archivio dello Stato, Mailand) das Schreiben Simonettas an den Leutnant von Cremona ab, vom 16. Sept. 1454 an; wo es heisst: „Vene li Magistro Antonio da Fiorenza per intenderse con quella comunità se ha ad fare in quelli lavoreri et uorria qualche denari per poter apparegiare qui le prete et le cose necessarie, maxime che, como sapete, è necessario condurle da qui . . . . ."; und ein anderes (Miss. Sforz. Reg. 201, f. 206 v.), aus der herzoglichen Kanzlei, gezeichnet: Cichus, vom 23. September d. J., welches beginnt: „Presidentibus negotiis Cremone. Habiamo inteso della laudabile delliberatione hauete facta de solare la piacza et de fare un archo con due statue in honore et memoria de nui e della nostra precordialissima consorte: El perchè considerando nui, quest' opera non poterse fare senza alcuna longhecza de tempo et che fra quel tempo che vui starete ad fare solare la dicta piacza per opera Magistro Antonio presente apportatore nostro Ingegnero, della cui sufficientia nui se confidiamo, comenzare ad fare le dicte statue et ogni altra opera circha zo necessaria, però vogliateli prouedere de' denari ad ciò che possa cominzare ad fare la dicta opera. La quale ne rendemo certi, che per sua industria e sufficientia farà cosa et opera, che sarà gloria ad nui et a vui grande honore . . . . ."

40) Die sehr ausgedehnte Litteratur über das Mailänder Ospedale Maggiore, teils in den Geschichten der Stadt enthalten, teils in Monographien bestehend, wird von den S. 52 angeführten Büchern Pietro Canettas in jeder Beziehung übertroffen. Unsere Darstellung schliesst sich also ausser an den Traktat Filaretes vorzüglich an letztere an, ohne die veralteten Ansichten und Irrtümer jener andern Autoren zu erwähnen.

41) Vgl. Canetta, Cronologia etc., p. 7. Berichte des Nicodemo da Pontremoli an den Herzog aus Rom vom 4. und 6. Mai. Papst Nicolaus V. lobe die Absichten Francescos und seiner Gemahlin, mit dem Ausdruck des Wohlgefallens, „che il Duca e la Duchessa sieno diventati si cattolici."

42) Durch eine missverstandene Stelle des Traktates gilt vielfach das Jahr 1457 für das Stiftungsjahr des Spitals. Auch Vasari bringt die falsche Angabe. Indessen schlägt das im Archiv des Ospedale Maggiore vorhandene Original der Stiftungsurkunde jeden Zweifel über den Sachverhalt nieder.

43) Vgl. das Schreiben Sforzas an Giovanni Medici, unter den Missive Sforz., Registro separato senza numero (1453—61), f. 125 v. (abgedruckt bei Corio, a. a. O.) „Johanni Cosme de Medicis. Como credemo hauereti inteso: In questa nostra cità de Milano se è principiato de fare uno hospitale grande: In che concora tutta quanta questa predicta cità universalmente desiderando ch' el se faza belissimo, acconcio el più ornato che sia possibile. Ma al murare fino ad hora non è data grande opera; solo per fare ch' el sia hedificato com bono desegno. Et per questa casone vengono li mandati da nui maestro Antonio da Fiorenza Inzignero, el maestro Johanne de Sancto Ambrogio, maestro de muro, che ambedue hanno bono inzegno, per vedere intregamente tutto quello hospitale di quella vostra cità, et per examinarlo et per cavare il designo: et perchè sapiamo, che voi ve delectati del murare e del fare hedificare, havemo ordinato, che li predicti Maestri se adrizano ad voi, pregandovi, che vi piaza fargli mostrare tuto il dicto hospitale, et como è sito et hedificato per forma, che ne possino cavare il desegno. Et quamvisdio li dicti maestri siano intendenti a questo, nondimeno haveremo caro, che se li fosse qualche bono Inzignero, vogliati menarlo cum voi per essere inseme cum dicti nostri maestri, per decernere se quello vostro hospitale li se potesse megliorare per alcuno modo, aciò ne posiamo fare quello megliore desegno, che sarà possibile. Datum Mediolani die 4. Junij 1456. Bo. Johannes." — Dieses Schreiben ergänzt den kurzen Bericht im 25. Buch des Traktates über die Bauthätigkeit des Giovanni Medici, insofern es sich an dessen Interesse für dergleichen Dinge wendet. Zugleich ist es ungemein kennzeichnend für Francesco Sforzas Sorgfalt bei seinen Unternehmungen. — Was das Florentiner Spital an Vorbildlichem für dasjenige in Mailand geliefert habe, lässt sich nicht nachweisen. Die massgebenden Grundsätze für die Behandlung der Krankensäle teilt letzteres mit allen jenen grossen Spitälern; die Vorteile seiner Lage und die ganz besondere Sorgfalt des Herzogs selbst verliehen ihm eigenartige Vorzüge. —

44) Dieses Datum ist urkundlich nicht belegt. Canetta (Cronologia etc., p. 7.) gibt den 4. April 1456 an, indem er sich auf die Überlieferung zweier Handschriften des Traktates (Codex Trivulzianus und Palatinus) stützt. Indessen gestattet die Sachlage eine solche Annahme nicht. Filarete, der im 11. Buche des Trattato das Spital bespricht, erzählt, der Grundstein habe das laufende Datum getragen; und dieses geben jene beiden Handschriften als den 4. April 1456 an (wobei im Cod. Triv. diese Zahl aus 1457 herauskorrigiert ist), während zwei andere (Codex Magliabecchianus und Valencianus) den 4. April 1457 nennen. Wenige Zeilen darunter berichtet Filarete von einer Gedenktafel, welche dort, wo der Grundstein lag, an einer Säule angebracht wurde; sie habe folgende, von Tommaso da Rieti (vermutlich einem am Hofe Sforzas lebenden Humanisten), verfasste Inschrift getragen: „FRANCISCVS · SFORTIA · DVX · IIII · SED[ENS] · QVI · AMISSVM · PER · PRAECESSORVM · OBITVM · VRBIS · IMPERIVM · RECVPERAVIT · HOC · MVNVS · CRISTI · PAVPERIBVS · DEDIT · FVNDAVITQVE · MCCCCLVII · DIE · XII · APRILIS." — Die Codd. Triv. und Pal. schreibeu auch hier: „MCCCCLVI"; aber der Widerspruch, dass oben der 4., hier der 12. April als Gründungstag genannt wird, ist

beiden Überlieferungen gemein. Indessen ist er nicht unlöslich; vielmehr werden wir durch eine einfache Überlegung darauf geführt, dass der 4. April ein Schreibfehler im Urtext, und der 12. das richtige Datum sei. Denn es liegt nahe, dass der Abschreiber sich weit eher bei einer in dem Text vereinzelt auftretenden Zahl irren konnte als bei der mit Unzialen und also mit besonderer Aufmerksamkeit wiedergegebenen Inschrift, welche Filarete seinerseits wohl dem in den ersten Jahren des Baues noch vorhandenen Gelegenheits-Monument entnommen hatte. Was nun die wichtigere Frage betrifft, ob das Jahr 1456 oder 1457 das Gründungsjahr des Baues sei, so sprechen innere Ursachen dafür, dass das letztere Datum das richtige ist. Der oben angeführte Brief an Giovanni Medici, vom Juni 1456, gesteht, dass der Plan des Spitals noch erst festgestellt werden soll, und dass noch nichts am Baue gemauert ist; auch schweigen die Bauakten vollständig im Jahre 1456, während mit dem Frühling 1457 die Thätigkeit beginnt. Dabei darf uns nicht irren, dass Filarete, wie unser Text demnächst berichten wird, als er mit der Bauleitung betraut wurde, seinen Gehalt vom 1. Februar 1457 an zugesprochen erhielt, während die Grundsteinlegung doch erst im April des Jahres stattfand: es bedurfte eben einer mehrmonatlichen Arbeit, um den unebnen, mit einem Palazzo und anderen Gebäuden bestandenen Bauplatz zum Beginn der ersten Abmessungen, ja zur Aufnahme des Grundsteins an richtiger Stelle, vorzubereiten. Ebensowenig widerspricht unserer Annahme die noch vorhandene, aus dem 15. Jahrhundert stammende Inschrift über dem früheren Eingang des Krankensaals an der heutigen Via dell' Ospedale: „FRANCISCVS · SFORTIA · DVX · IIII · O · M · P · Q · ET · EIVS · VXOR · BLANCA · „MARIA · VICECOMES · QVI · SITVM · AEDESQVE · DEDERVNT · VNA · CVM · „MEDIOLANENSI · POPVLO · HOC · HOSPITALE · POSVERVNT · ANNO · „MCCCCLVI." Sie meint eben offenbar das Stiftungsdatum der Anstalt, welches unbestritten der 1. April 1456 ist. — Aber mit noch einer Inschrift haben wir uns zu befassen, welche sich über dem Eingang der jetzigen Frauenabteilung, in der südwestlichen Halle des grossen Hospitalhofes befindet; sie stammt den Buchstaben nach freilich erst aus dem 17. Jahrhundert, ist jedoch offenbar einer älteren Vorlage nachgebildet, die mit jenem Epigramm des Tommaso verwandt war. Sie lautet: „FRANCISCVS · SFORTIA · DVX · MEDIOLANI · QVARTVS · QVI · VRBIS · ET · GENTIS · IMPERIVM · SOCERI · MORTE · AMISSVM · RECVPERAVIT · AD · SVSTENTANDOS · CHRISTI · PAVPERES · DISPERSA · ALIMENTA · CONGESSIT · ATQVE · EX · VETERE · ARCE · AEDES · AMPLITER · EXCITAVIT · ANNO · SALVTIS · MCCCCLVI · PRIDIE · IDVS · APRILIS." Hier wäre also ausdrücklich das Gründungsdatum — „aedes excitavit" — auf den 12. April 1456 verlegt. Wir vermuten aber, dass diese Inschrift bei dem im Jahre 1624 nach dem Vermächtnis Cárcanos wiederaufgenommenen Spitalbau in die durchaus umgestaltete Halle des alten Gebäudes eingefügt wurde; und zwar wäre ihr Text, mit etwas wortreicheren Wendungen, nach dem von Filarete überlieferten Original zusammengestellt worden. Denn die Denksäule des Tommaso, von keinem Beschreiber ausser von Filarete erwähnt, auch auf keiner der Abbildungen aus dem 16. Jahrhundert sichtbar, war wohl schon längst bei den durchgreifenden Veränderungen der Plätze, welche den

Bau umgaben, zu Grunde gegangen. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass der Filaretesche Traktat damals — im 17. Jahrhundert — nicht in dem für Sforza bestimmten Exemplar, sondern in Kopien nach demselben, welches inzwischen verloren gegangen war, in Mailand existierte; und die einzigen Kopien, von denen zu vermuten ist, dass sie für Mailand angefertigt wurden, weil sie die Widmung an Sforza tragen, sind eben jener Codex Trivulzianus und der Palatinus. Diese aber konnten (beim Triv. aus 1457 herauskorrigiert), das Jahr 1456 angeben, weil sie, wie wir uns die Sache erklären, unter dem Eindruck der Originalurkunde oder jener Inschrift an Via Ospedale das Gründungsjahr mit dem Stiftungsjahr verwechselten, und also das „1457" ihrer Vorlage für einen Fehler hielten. Der Umstand, dass der Codex Magliabecchianus als echtes Widmungsexemplar für Piero Medici, dessen Text (wie anderswo nachgewiesen werden wird) von Filarete selbst umgestaltet wurde, 1457 nennt; und dass die Prachthandschrift des Valencianus, für Alfonso von Neapel bestimmt und nach dem Mailänder Urtext kopiert, sich ebenfalls zu 1457 bekennt, dürfte wohl schliesslich den Ausschlag zu gunsten unserer Hypothese geben.

45) Unsere Darstellung folgt streng den Worten des Textes über das Mailänder Spital; aus der Beschreibung des zweiten, nach dem Muster des ersteren aufzuführenden Baues sind nur die Angaben über die Grösse und Einrichtung der Betten, sowie über den Schmuck der Kirche und der Hallen genommen, indem diese entschieden als Ergänzungen zur Schilderung des Mailänder Spitals aufzufassen sind.

46) Nach T. V. Paravicini („Die Renaissance-Architektur der Lombardei", Dresden, Gilbers) wäre im Gegensatz zu gewissen ionischen Säulchen rein Florentiner Art in den Hallen der kleinen Höfe des im 15. Jahrhundert ausgeführten Quadrates das ganze Motiv der Façade so durchaus lombardisch, dass nach seiner Meinung dieser Teil des Werkes dem Filarete ab — und dem zähen Gotiker Guiniforte Solari zugesprochen werden müsste. Indessen kann Filarete sich nach bereits sechsjährigem Aufenthalt in Mailand sehr wohl dem dortigen Geschmack angepasst haben, wie er ja schon 1452 die in Florenz und Rom damals wenig gebräuchliche Terracottatechnik anwandte; und zweitens werden wir, an der Hand von Dokumenten den Plan verfolgend, feststellen, dass unter seiner persönlichen Leitung nicht nur grosse Teile des Porticus, sondern auch Fenster nach seinen Modellen ausgeführt wurden. Viele Werkstücke lieferte er sogar selbst; darunter vollständige Säulen für die Façade nach Nord-West und Bogen für diejenige nach Süd-West.

47) Nach dem Urteile der Techniker wären diese ältesten Mauerteile mustergültig hergestellt worden, wie auch die Lösung der hygienischen Aufgaben am Bau einen hervorragenden Bearbeiter voraussetze. Mit Unrecht aber hat man gelegentlich behauptet, dass die ganze technische Seite des Entwurfes und der Ausführung nicht dem Filarete gehören könne, sondern vermutlich einem Ingenieur übergeben worden sei. Denn die Urkunde, durch welche Filarete die Oberleitung des Baues erhielt, führt zu ihrer Begründung an, dass er der Erfinder des Planes sei; und ausserdem erscheint kein anderer Baumeister höheren Grades bei der Arbeit, so lange Filarete an derselben beteiligt ist. Auch im Tractat, was freilich nicht schwer wiegt, be-

zeichnet er ausschliesslich sich selbst als den Erfinder und Erbauer des Spitals. Wo und wann er sich die zu einem solchen Unternehmen notwendigen Kenntnisse erworben hatte, bleibt allerdings eine offene Frage.

48) Vgl. die „Deliberazione capitolare" (Archiv des Osped. Magg.) vom 31. Juli 1458, nach welcher Filarete einen Akkord auf Lieferung von gebrannten Formsteinen schliesst; u. dgl. Verträge mehr.

49) Eine steinerne Kugel, vermutlich der Knopf eines Türmchens, mit der Aufschrift: „ANNO · MCCCCLX · COLLOCATVM" rührt als einziger Rest von diesem, jedenfalls im 17. Jahrhundert abgebrochenen Heiligtume her und ist gegenwärtig in einem der Spitalhöfe aufgestellt.

50) Vgl. die „Delib. capit." vom 19. Oktober 1457.

51) Vgl. „Miss. Sforz." Reg. 38, f. 225 v., das Schreiben an die Deputierten vom 23. Oktober 1457.

52) Vgl. die Bauakten von 1459, im Archiv des Osp. Magg. Das Honorar Filaretes, nach heutigen Geldwert sich auf etwa 7000 Lire jährlich belaufend, ist noch immer ausserordentlich hoch und beweist, in welchem Ansehen er stand. Als er Mailand verliess, erhielt sein Nachfolger ausser einigen Spesen nur 3 Fiorini monatlich.

52) Vgl. das „Fascicolo delle Ordinazioni capitolari dell Osp. Magg. dal 6. Maggio 1456 all 22 aprile 1461" im Archiv des Osp. Magg. Abgedruckt bei Corio, a. a. O. Wir führen aus der umfangreichen Urkunde die wichtigeren Stellen an. „Cum . . noster . . dominus Franciscus Sfortia . . . voluit . . fundari unum magnum hospitalem, etiam apud omnes partes orbis Christiani stupendum . . donavitque per eius patentes solemnesque litteras pro opera hoc struendo . . sua . . amplissima palatia pro situ fabrice huiusmodi. Quae quidem palatia in ruinam (tanta enim fuit ipsius principis in pauperes Christi devotio) posita fuere ut ex murorum ruina iam dicti magni hospitalis . . . iacta sunt fundamenta, opusque ipsum continuatur et iam ipse princeps . . conspicit fabricam ipsam mirandam et surgere in altum et crescentem amplissimam murorum congeriem. Et cum Magister Antonius de Florentia designaverit formam et effigiem dicti hospitalis, demonstrauerit quoque suo cum magno ingenio et fabricandi peritia ad oculum ipsam totius hospitalis fabricam, prout erit complenda, singulaque eius membra, partes, structuras et universas officinas aperte designaverit. Sicque sui singularis ingenii omnium iuditio peritia fuit ab omnibus approbata. Propterea ipsum Magistrum Antonium pro dicta ipsius hospitalis feliciter complenda deo favente fabrica, eligimus, deputamus et concorditer assumimus in Architectum, fabricatorem, directorem et ingenierium tanti operis, ea tamen forma . . . prout mentis fuerit . . nostri . . principis . . . . Et ordinamus, ut ipse habeat pro eius salario et mercede et pro stipendio laborum suorum florenos viginti in mense, ad soldos triginta duos pro floreno, incipiendo in Calendis Februaris millesimi quadringentesimi quinquagesimi septimi anni, et deinde ad beneplacitum . . principis. Data Mediolani de XXVIIII Februarii 1460". Folgen die Unterschriften der Deputierten, an ihrer Spitze Carolus, Erzbischof von Mai-

land, Alexander de Corpello, Prior des Spitals, und Cichus Symoncta, herzoglicher Sekretär.

53) Er war durch leichte Eisengitter zwischen den Säulen geschlossen. Später vermauerte man ihn vollständig, um Raum für weitere Krankenzimmer zu gewinnen, und setzte hässliche, viereckige Fenster unter die Bogen. Bis zu dieser Verderbnis muss sein Anblick, besonders an der Westecke, ungemein fesselnd gewesen sein.

54) Vgl. die Bauakten im Archiv des Osped. Magg.; zum Teil abgedruckt bei Canetta, „Cronologia" etc., „Cenni" etc. und „Elenco" etc. Am 18. April liefert Filarete die „Verzierungen" (ornamenti; vermutlich Terrakotten) für drei Fenster und drei Thüren; ferner Teile des Frieses über dem ersten Stock, endlich Säulenbasen und Bogenstücke, im Betrag von 130 Lire, für die Langseite. Auch hatte er in diesem Jahre die Lieferung des Kalkes unter sich. 1463 beschafft er die Werkstücke für 38 Brüstungen, 66 kleine Fenster, 6 grosse Fenster und 2 Thüren an einem der kleinen Höfe und 43 laufende Braccia Bogenteile für denselben; dazu 68 laufende Braccia Gesims für den grossen Porticus an der Langseite; 1464: 10 Bogen für den Porticus und eine Anzahl gebrannter Steine; 1465: abermals gebrannte Formsteine und 9 Bogen für die Schmalseite gegen S. Nazaro. Am 4. Juni 1463 erhielt ein Pietro Lonato den Auftrag, grosse und kleine Fenster nach dem Modell Filaretes anzufertigen.

55) Trotz dieser freundlichen Gesinnung hat das Kapitel, wie es scheint, seinen Architekten doch gelegentlich darben lassen. Davon zeugen die bitteren Klagen im folgenden, zuerst bei Corio, a. a. O., abgedruckten, eigenhändigen Brief Filaretes an Sforza. Der Brief ist undatiert; doch ist aus der Angabe, Filarete stehe nun wohl seit 14 Jahren in herzoglichen Diensten, zu entnehmen, dass er in das Jahr 1465 oder frühestens 1464 fällt: Vgl. Miss Sforz. Reg. 42. folio staccato.

Illustrissimo et Excellentissimo signore nostro. Più e più volte ho fatto dire alla vostra excellenza ch'io harei bisognio parlare a quella alchuna cosa a me importante. Credo che la vostra signoria habbi ocuppationi assay, per le quali li fatti mei siano messi da canto, et perchè li mei a voy sono de minimi, per questo alle volte sono messi in oblivione. Ma perchè et all'esser mio sono grandissimi et importano, per questo non m'eschano di mente. Da poy che tempo non havete di darme udienza son constretto a scrivere in parte di quello che a boccha voleva dire. A Vostra Signoria priego ch'ella si degni udirmi et non habia a male quello, che in questa per me vi si dice. Harei dire più cose si per me si ancora a bisognio del hospedale; ma per non tediare troppo la vostra excellenza io vi dirò pure de' fatti mei in parte, et poy messer Cecco v'informarà de l'altre. Io in prima priego la Vostra Signoria, che poy me avete messo all'opera di questo hospedale che come per parole vostre, loro si sono ritenuti a farmi i mei pagamenti. Così priego quello dica loro, in modo mi voglino pagare. Et perchè non crediate io habia hauere tre soldi, ho fatto la ragione con il loro ragionato. Resto per infino a questo dì mille ducento quaranta lire et 5 et 1. Io non ho possessione et quando ne havessi, io determino se piace a voi d' esser pagato. Io sou stato con la vostra signoria

quatordici anni. Io non ho comprato nè casa nè vignia, nè anche a Firenze ho mandato denaro nè per questa vostra pare da che dovere may poterlo fare, si che questo non he il mio bisognio. Ho voluto havere pacienza per demonstrare che quello vi promisi con parola e con disegnio lo farei con fatti. Messer Cecco sa, quanto tempo he che gli dissi: trovano 25 ducati il mese, ma se in quel tempo ne havessi trovati cento, non gli harei presi. Parlate con lui, et quello sia iusto, sia. Et che io adoperi il mio ingenio in cosa, che sia vanto et honore della Vostra Signoria. Et sia certa quello ch' io anchora sono, come he uno soldato, che vuole fare guerra per aguadagniare et per adoperare la sua persona et virtù per havere fama et honore. Così io ancora non vorrei perdere quello che con gran faticha et tempo ho acquistato.

Fidelissimus servitor Antonius
Auerlinus Architectus florentinus.

Excellentissimo principi Francisco Sfortie Mediolani Genueque nostro domino magnifico singularissimo etc.

56) Die Gruppe ist vom angegebnen Standort verschwunden. Es wäre nicht unmöglich, dass sie versetzt und mit der angeblich Filareteschen Verkündigung identisch ist.

57) Vgl. die Deliberazione capit. vom 16. August 1465: „Coram prefatis dominis stipulantibus nomine hospitalis . . . Magister Antonius Florentinus Inzignerius et architector h[ospitalis] novi et magni, cum salario mensuali florinorum XX vigore litterarum ducalium et conventionis per eum habente cum d[ictis] deputatis prout contra in libro conclusionum, liberali annuo et illari vultu manifesta dixit, quod ipso habente solutionem eius quod habere debet ab hospitale ab hodie retro quod eius intentio est, et ita deliberat a modo in antea, quidquid non petere nec habere a dicto hospitale omnis predicti sui salarij, vigore dictarum litterarum et conventionis nec alio jure et predicta atenta inhobilitate [!] hospitalis. Et quod se in futurum fabricari continget in hospitali, quod amore benevolo visitarit laboreria, et nichil pro mercede petet, nisi prout fuerit dispositione dominorum tunc deputatorum."

58) Vgl. Mastro Ospedale, 1465, f. 83. (Archiv des Osp. Magg.)

59) Es sei gestattet, mit wenigen Worten die Geschichte des merkwürdigen Baues fortzuführen. Unter Solari und weiterhin durch das 15. Jahrhundert wurde das begonnene Quadrat ausgeführt und hat bis auf die erwähnte Vermauerung des Porticus und auf die spätere Umbildung seiner Nord-Ost-Seite seine Gestalt im wesentlichen bis heute behalten. Während des 16. Jahrhunderts blieb die Arbeit auf ein Geringstes beschränkt. Die Abbildungen des Baues aus dieser Periode, in der Vitruv-Ausgabe des Gotardo da Ponte 1521, f. 99 v. (auch in der Basler Ausgabe 1616, von Rivius) und in den „Civitates Orbis Terrarum", Köln 1572, f. 42, zeigen ihn, bei aller Willkürlichkeit, doch in charakteristischer Form und in der richtigen, unwirtlichen Umgebung (vgl. die „Civitates" etc.). Die Krankenpflege wurde zwar ununterbrochen, aber infolge des immer wieder eintretenden Geldmangels dürftig genug betrieben. Endlich wendete das Testament des 1624 ver-

storbenen Wollhändlers und Bankiers Giovanni Pietro Cárcano dem Spital etwa 1^1_2 Millionen Lire zu; und nun beschloss man, die Anstalt zu vergrössern. Der Architekt Francesco Pessina revidierte den Plan Filaretes, änderte die Lage der Kirche, indem er sie aus der Mitte des Haupthofes in dessen Hintergrund versetzte, und führte in Gemeinschaft mit Fabio Mangoni und Francesco Maria Ricchini eben diesen Hof mit den umgebenden Gebäuden aus. Jetzt bildete die alte Nord-Ost-Façade die südwestliche Langseite des Hofes; und sie musste sich eine Aenderung ihres zweiten Stockes gefallen lassen, da das prächtige und anspruchsvolle Motiv des Neubaues zwei geräumige Hallen übereinander durchgehends verlangte; doch wurden einzelne Säulenschäfte und Terrakotten von neuem verwendet. Für die Façade gegen den Cascinotto, die den Haupteingang enthielt, wurde Filaretes Façadenmotiv im Prinzipe beibehalten, leider aber grob und verständnislos wiedergegeben, dazu durch das zweistöckige, ganz barocke Portal in roher Weise beeinträchtigt. Die Kirche wurde unabhängig von Filaretes Zeichnung entworfen und prächtiger ausgestattet, als den Mitteln des Spitals zuträglich war. Indessen blieb nach 1649 der Bau abermals und anscheinend hoffnungslos liegen, da sich die Verhältnisse im 17. Jahrhundert immer kümmerlicher gestalteten. Doch noch einmal fand sich Hilfe: der wohlthätige Notar Giuseppe Macchi hinterliess i. J. 1797 der Anstalt $2^1/_2$ Millionen Lire und ermöglichte so die Aufführung des ganzen nordöstlichen Quadrates, der 340 Jahre vorher entworfenen Frauenabteilung, die denn der Ingenieur Castelli den Grundlinien des Filareteschen Planes entsprechend, jedoch im trostlosesten Imperialstil um 1800 ins Werk setzte. Bei dieser Gelegenheit wird auch das traurige Halbgeschoss über dem Mittelstück der Façade entstanden sein. — So wurde der Gedanke Sforzas und Filaretes verwirklicht: der Form nach zu einem zusammenhängenden, im ganzen unerfreulichen Wesen; der Wirkung nach im vollen Umfange der Intention: nach vielen Wechselfällen hat der Gemeinsinn der Mailänder, auf welchen der Herzog zu rechnen wusste, nicht nur den Bestand des Spitals gesichert, sondern auch die Anstalt zu einer der vorzüglichsten Italiens entwickelt. — Noch sei bemerkt, dass Bramante mit dem Bau nie etwas zu thun hatte (was der lombardische Patriotismus nur zu gern bewiese); seine Beziehungen zu ihm beschränken sich auf die Anfertigung einer Zeichnung desselben für die venezianischen Gesandten im Jahre 1485. Vgl. Mastro Osped. 1485, f. 1 (Archiv des Osp. Magg.). — Die Ausführungen Giulio Ferrarios (in den „Memorie dell' J. R. Istituto Lombardo", Milano, Bernardoni, 1843, I, 313 ff.) über die Autorschaft des Bramantino für die Terrakotten an der alten Nord-Ost-Façade und andere Stücke sind durch und durch unkritisch und wertlos. — Cesare Cesariano, der Kommentator Vitruvs für die angeführte Ausgabe des da Ponte, gibt keineswegs eine Beschreibung des Spitals, wie a. a. O. Corio und nach ihm andere behaupten; vielmehr erwähnt er es nur als ein richtig orientiertes Gebäude (bei Buch IV, cap. 11) und fügt ausser der Abbildung einige Worte über den Porticus hinzu.

60) Vgl. Miss. Sforz. Reg. 32. f. 349, 351, 357: drei Schreiben der herzoglichen Kanzlei vom 26. und 27. April und vom 10. Mai 1457 an Magister Antonius de Florentia nach Bergamo; abgedruckt bei Corio. — Der Dom, „il Duomo" oder

„la Chiesa Maggiore", ist nicht mit der nebenan liegenden Kirche Sta Maria Maggiore zu verwechseln. Letztere ist romanischen Unsprungs und in diesem Stile erhalten.

61) Im 13. Buch erzählt Filarete, dass er bei der Arbeit an den Fundamenten des Domes unter diesen auf die Reste eines versteinerten, ganz schwarz gewordenen, über 16. br. langen Eichenstammes gestossen sei, welcher so schwer war, dass man über ihn fortmauern musste, statt ihn zu entfernen. Nahebei wurde auch ein Bruchstück eines antiken Bogens entdeckt.

62) In den Widmungen des Traktates braucht Filarete von der Kirche nur den Ausdruck: „ich ordnete sie an, hordinai la chiesa"; in dem erwähnten herzoglichen Schreiben vom 27. April heisst es: „per dare principio a quella chiesa"; in demjenigen vom 10. Mai: „per dare la forma allo edificio". — Auch die Kürze seines Bergomasker Aufenthalts beweist, dass er den Bau nicht selbst durchführte.

63) Die Angaben Riccis (Storia dell' Architettura in Italia, Modena 1858, II, 649) über diesen Dom sind ebenso ungenau, wie alles, was er vorher über den Spitalbau gesagt hat. Von dem Architekten der Sakristei ist nichts Gewisses zu berichten; auf Filarete verweist sie jedenfalls nicht unbedingt.

64) Vgl. Miss. Sforz. Reg. 42, p. 12: Schreiben mit der Unterschrift: „Cichus" und der Adresse „Marchexio de Varexio", vom 22. März 1458. Abgedruckt bei Corio, a. a. O. Auch eine Stelle im 1. Buche des Traktates bezieht sich auf diese Arbeit, deren Veranlassung dem Sforza in Mailand hoch angerechnet wurde.

65) Vgl. Mastro Osp., vom 5. August 1465.

66) Corio vermutet a. a. O., der Hof von Sta Radegonda in Mailand und eine Façade der Kirche S. Satiro daselbst gehörten Filarete an. Indessen war schon zur Zeit, als Corio schrieb (1873), jener Hof fast formlos geworden; und der Umbau von S. Satiro stammt nachweislich erst aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Die im Jahre 1783 abgerissene Casa Marliani, welche Verri in seiner „Storia di Milano", Ausgabe von 1798, II, 82, abbildet, und die ihr auffallend gleichende Casa Castiglioni (vgl. Paravicini, a. a. O., Tafel 8) zeigen Motive, die denjenigen des Spitals teilweis ähnlich sind, dürften jedoch erst ins 16. Jahrhundert fallen und also mit Filarete direkt nichts zu thun haben. Dass letzterer am Umbau des „Banco Mediceo" (Casa Vismara) beteiligt gewesen sei, können nur diejenigen behaupten, die den Traktat bloss nach Hörensagen benutzten.

67) Die Medaille ist oval und misst 80 : 67 Millimeter. Das, wie es scheint, einzige Exemplar von ihr befindet sich im Southkensington-Museum; Alfred Armand bildet sie I, 26 der zweiten Ausgabe seiner „Médailleurs italiens des XV. et XVI. siècles", Paris, Plon, 1883, ab; und E. Müntz benutzt dasselbe Cliché in seinen „Précurseurs de la Renaissance", p. 92. Nach ihm wäre jene am Himmel strahlende Sonne der Beweis für Filaretes Autorschaft, da ihr pausbackiges („bouffi") Gesicht den Zügen jener Engelsköpfchen entspreche, welche an der S. Petersthür über den Gestalten der Apostel selbst angebracht sind. Ein Argument, dessen Zuver-

lässigkeit in anbetracht schon des verschiedenen Massstabes der betreffenden Figuren fragwürdig erscheint.

68) Er erwähnt diese Arbeit am Schluss des 24. Buches des Traktats über die Architektur, wo er auch die übrigen Abhandlungen im allgemeinen ankündigt.

69) Das für Corvinus bestimmte Prachtmanuskript befindet sich unter der Bezeichnung: „Cod. membr. latinus No. 11, Classe VIII", in der Marciana zu Venedig. Die bekannten Kopien nach ihm sind in der Vaticana vereinigt und heissen: 1. „Cod. Reginensis No. 1886." 2. „Cod. Ottobon. No. 1300." 3. „Cod. Vatic. lat. No. 4966." 4. „Cod. Ottobon. No. 1548." — No. 2 ist unvollständig. — Von den in Anmerk. 44) erwähnten Handschriften befinden sich der Cod. Magliabecchianus als „No. 1. 30, Classe XVII", und der Cod. Palatinus als „E. B. 15. 7. V. 372" in der Biblioteca Nazionale zu Florenz; der Cod. Valencianus ohne Nummer in der Biblioteca de la Universidad zu Valencia; der Cod. Trivulzianus endlich in der Privatbibliothek des Marchese Trivulzi zu Mailand, als „Cod. 863, Scaffale No. 83, Palchetto No. 7". — Von den übrigen Exemplaren und von den Auszügen aus dem Traktat wird in der Ausgabe desselben Rechenschaft gegeben werden.

70) In der „Idea dell' Architettura", I, 1, 6.

71) Der Umstand, dass der alte Cosimo Medici noch als lebend angenommen ist, bestimmt das Datum der Vollendung: sie muss vor den 1. August 1464 fallen. Im 25. Buch wird der Tod des Giovanni Medici erwähnt, welcher im November 1463 eingetreten war; das 24. Buch schliesst mit dem Vermerk: „finitum die ultimo mensis Januarii." Die Vermutung, dass dieser Januar derjenige des Jahres 1464 sei, ist gewiss gerechtfertigt; das 25. Buch, welches vor dem Nov. 1463 nicht entstanden sein kann, dürfte also im Februar oder etwas später angehängt worden sein. — Die Behauptung, die sich z. B. in Guhls „Künstlerbriefen" findet (Anmerk. zu No. 19, wo die Widmung des Traktats an Sforza als ein Brief Filaretes an letzteren aufgenommen ist), Cosimo Medici werde im Traktat als tot erwähnt, da von seiner „degna memoria" die Rede sei, ist irrig: dieser Ausdruck kommt in solcher Bedeutung daselbst in Bezug auf jenen nicht vor; vielmehr wird im 25. Buche ausdrücklich bemerkt, er führe noch immer die politischen Geschäfte, denen Piero deshalb ferner stehe.

72) Vgl. die ausführliche Studie R. Dohmes „Filaretes Traktat von der Architektur", im „Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen", 1880, I, 225 ff., und den Aufsatz von Carlo Promis, „Notizia del trattato inedito di architettura scritto nel 1460 da Antonio Averlino . . ." in: „Il Subalpino, giornale di scienze, lettere ed arti", Turin 1838.

73) Für ausübende Künstler schrieb Filarete nicht: er betont überall den Standpunkt seiners Mitunterredners als den eines Liebhabers der Künste. Alberti, der seine Theorie der Baukunst zuerst lateinisch verfasst hatte, übersetzte sie ins Italienische und bediente sich auch für andre Werke dieser Sprache, weil seine Schriften durchaus den Charakter von systematischen Lehrbüchern tragen und in ihrer knappen Form eigens für Künstler bestimmt sind.

74. Auch jenes Bildnis Eugens IV., von dem Filarete im 9. Buche des Traktates berichtet, der berühmte „Grachetto Francoso" habe es zur Zeit seines (Filaretes) Aufenthaltes in Rom für die Sakristei der Minerva gemalt, ist verschwunden. Vasari macht aus dem Jean Fouquet, welcher unter jenem Grachetto verstanden ist, in der ersten Ausgabe seiner „Vite" einen „Fochetto", in der zweiten einen „Foccora", und gibt fälschlich als Besteller des Bildes den Filarete an, dessen Ausdruck „a mio tempo" willkürlich ausdeutend.

75) Vgl. Vasari, Vite etc. II, 460—62.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 00989 3435